

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 12

1

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; PROF. MARCEL BREAZU; PAUL CORNEA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ACAD. PROF. ANDREI OȚETEA; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redacție*; ACAD. AL. PHILIPPIDE; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei R.P.R.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin **CARTIMEX**, Căsuța poștală 134—135, București R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 11 București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 12

nr. 1

S U M A R

	Pag.
REMUS NICULESCU, Eustatie Altini	3
ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN, Mărturii despre Brâncuși	65
VASILE DRĂGUȚ, Picturi murale exterioare în Transilvania medievală	75
GÜNTHER OTT, Muzeul de icoane din Recklinghausen și literatura germană despre arta religioasă din răsăritul Europei	103
FLORENTINA DUMITRESCU, Etape din evoluția artei vechi românești reflectate în ornamentală	115
PAUL PETRESCU și PAUL HENRI STAHL Construcții țărănești din Vilcea	131
PAUL HENRI STAHL și PAUL PETRESCU Olăria țărănească din Vilcea	159

NOTE ȘI DOCUMENTE

THEODOR ENESCU, Opera de gravor a lui Nicolae Vermont. Catalog critic	175
RADU IONESCU, Date despre pictorul Viorel Huși	192
T. G. BULAT, Testamentul lui Barbu Iscovescu	199
EUGEN IACOB, Gheorghe Groza, pictor și sculptor ardelean. 1899—1930.....	206
<i>Repertoriu de expoziții</i>	209

EUSTATIE ALTINI

de REMUS NICULESCU

I

Intr-un articol din 1847, G. Asachi amintea numele unui artist care, cu cîteva decenii înainte, aşadar la începutul secolului al XIX-lea, « au reformat ceva în Moldova zugrăvia stilului bisericesc »¹. Era vorba de « răposatul zugrav Eustatie », cel trimis « cu cheltuiala statului » să studieze pictura la Academia din Viena, într-o vreme cînd arta noastră modernă îşi căuta încă drumul, printre ruinele unei culturi artistice de tradiţie postbizantină, ale cărei tipare uscate, părăsite demult de orice iniţiativă creatoare, nu mai puteau satisface năzuinţele spirituale ale noilor generaţii. La capătul unui ciclu de cultură pe cale de a se istovi, după ce, de-a lungul secolelor de viaţă feudală, cunoscuse strălucite momente de înflorire artistică, societatea românească, în plină trecere spre capitalism, nu aflase încă limba-jul în măsură a exprima deplin, în artă ca şi în literatură, noua sa concepţie de viaţă. În artă, portretul laic, a cărui istorie timpurie rămîne încă a fi scrisă, precum şi pictura religioasă, începuseră mai de mult a înregistra ecouri ale curenţilor ce străbăteau cultura europeană. Asachi exagera, desigur, afirmînd — şi aceasta în 1847 — că pînă la acea epocă tîrzie pictura religioasă « nu s-au cutezat la noi a se schimba întru nimic », rămînînd « tot cu stilul veacului de miez, cel mai sărac pentru arte şi ştiinţă, cînd artiştii zugrăveau, filozofii cugetau şi scriau în întineric ». Format în spiritul gîndirii iluministe, cărturarul moldovean nu avea înţelegere pentru cultura noastră veche şi, nerăbdător să vadă mai curînd răspîndindu-se « arta zugrăviei în natură », întemeiată adică pe observarea realistă a lumii înconjurătoare, trecea cu vederea faptul că, în realitate, în gustul artistic al vremii sale avuseseră loc prefaceri adînci. Caracterul şi tendinţele acestor prefaceri, care se pot urmări în arta noastră din secolul al XVIII-lea, n-au fost cercetate îndeajuns pînă acum. În opera lui Eustatie Altini ele ating un prim moment de maturitate, de echilibru stilistic, care înseamnă cea dintîi afirmare a unei noi tradiţii.

Dacă aprecierile lui Asachi nu se bucură de suficientă perspectivă istorică, cele cîteva amănunte biografice cuprinse în articolul său sînt în schimb demne

¹ <G. ASACHI>, *Zugrăvia în Moldova*, în *Albina românească*, 19 (1847), p. 303—304. Cf. şi REMUS NICULESCU, *Contribuţii la istoria începuturilor*

picturii româneşti, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1 (1954), nr. 1—2, p. 90—93.

de toată atenția noastră, ca unele ce vin de la un contemporan al lui Altini, pe care pictorul va fi avut nu o dată prilejul de a-l întâlni, în preajma protectorului lor comun, mitropolitul Veniamin Costachi. Întreaga operă a lui Altini confirmă prin stilul său, înrudit cu acela al școlii vieneze, afirmația lui Asachi potrivit căreia artistul și-a făcut studiile de artă în capitala austriacă. În arhiva Academiei din Viena figurează însă numai un « Georg Altini », pictor în vîrstă de 16 ani, originar din Macedonia, înscris la 19 ianuarie 1789². Numele artistului nostru era Eustatie și nu Gheorghe Altini, fapt atestat de documentele vremii, ca și de inscripțiile autografe, destul de numeroase, ce ne-au rămas de la el. Un frate al său se numea în schimb Gheorghe, dar acesta nu ne este cunoscut decît ca un simplu neguțător ieșean³. Se poate ca Gheorghe să fi început a studia pictura, renunțînd apoi la această îndeletnicire în care se va ilustra fratele său, dar rămîne deschisă și posibilitatea unei inadvertențe datorate funcționarului austriac care a operat înscrierea tînărului Altini. Ipoteza unei omonimii întîmplătoare ni se pare cea mai puțin probabilă⁴.

Oricum, în țară Altini va fi cunoscut nu atît sub numele său de familie, cît ca « zugravul Eustatie », cum și-l amintea și Asachi în articolul său. De fapt, numele de familie al artistului, așa cum apare în documente, era, cum se va vedea, Altîn, cuvînt care în turcește înseamnă « aur ». Avem deci de a face cu o poreclă dată de turci, care nu spune însă nimic precis despre originea pictorului, ci doar indică apartenența sa la spațiul balcanic, aflat sub dominație otomană. Astfel farmacistul Anton Altîn⁵, născut în Iași la 1852, era de origine armean, coborîtor, se pare, dintr-un zaraf, a cărui poreclă evoca deci îndeletnicirea sa⁶. Un indiciu în favoarea originii armenie ar fi și faptul că Altini fu împrumutat la Roman⁷, reședință pe atunci a unei importante colonii armenesti. Este de presupus că pictorul, care a trăit și a lucrat la Iași, avea rude și la Roman. În catedrala armeană din Roman nu aflăm însă nici o icoană de mîna sa, deși Altini a pictat în același oraș catapeteasma bisericii episcopale. Toate acestea nu ne permit, așadar, a trage deocamdată o concluzie sigură cu privire la originea pictorului, care putea fi tot atît de bine grec sau aromân, știut fiind că în secolul al XVIII-lea sub haina culturii grecești se ascundeau adesea românii de la sud de Dunăre, a căror contribuție, culturală și economică, este atît de însemnată. Sigur este doar că Altini învățase carte grecească, fapt dovedit de inscripțiile sale și de loc excepțional în această vreme în care limba greacă devenise prin excelență limba de cultură a lumii balcanice.

Este și o a doua nepotrivire, mai ușor de explicat de altfel, în datele arhivei vieneze. « Georg Altini » este arătat aici ca fiind « aus Macedonia », indicație generică poate și, în orice caz, improprie pentru partea de

² Academia de artă din Viena ne-a comunicat, la 14 septembrie 1964, următorul extras din arhiva sa: « Altini Georg: 16 Jahre alt, ein Maler aus Macedonia, wohnt bey der griechischen Kirche Nr. 702 im 2. ten Stock. Eintritt in die Akademie am 19 Jänner 1789 ».

³ V. mai departe, p. 6, nota 18.

⁴ Un Ignazio Altini, gravor milanez de la începutul secolului al XIX-lea, elev al lui G. Longhi, nu are legătură cu lumea balcanică (THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*,

I, Leipzig, 1907, p. 352).

⁵ V. GOMOIU, GH. GOMOIU și MARIA V. GOMOIU, *Adaos la volumul I din repertoriul medicilor, farmaciștilor, veterinarilor din ținuturile românești*, București, 1941, p. 11.

⁶ Informații comunicate de către descendenții farmacistului Anton Altîn.

⁷ V. mai departe, p. 26. Pentru armenii din Roman cf. GH. GHIBĂNESCU, *Breasla armenilor din Roman*, Iași, 1910.

lume în care văzuse lumina tânărul pictor. Într-o inscripție necunoscută pînă acum, Altini ne spune el însuși că se născuse în « Zagora Greciei »⁸. Este un oraș din Tesalia, așezat pe versantul răsăritean al muntelui Pelion, nu departe de țărmul mării, într-o regiune pitorească și fertilă de grădini și livezi⁹. De timpuriu, mulți dintre locuitorii Zagorei s-au îmbogățit făcînd negoț și călătorind în țări depărtate, de unde se întorceau cu orizonturi mai largi și cu un spor de experiență ce le-a permis să conducă treburile orașului lor cu o înțelepciune pentru care Daniel Philippide și Grigore Costanda, compatrioții și contemporanii lui Altini, au cuvinte de laudă în *Geografia* lor din 1791¹⁰. Școala grecească din Zagora, ca și biblioteca sa bogată în codice vechi și în ediții rare, aduseseră orașului în secolul al XVIII-lea o faimă răspîdită în tot Răsăritul ortodox, la Constantinopol, în Țara Românească și Moldova, la Smirna, în Egipt¹¹. De aici porniră învățați ca Antim Gazi, ca Philippide însuși, originari din Milies, oraș din imediata apropiere a Zagorei¹², precum și Rigas Velestinliul, care, înainte de a deveni secretar domnesc în Țara Românească și eroic luptător pentru libertate, își făcuse ucenicia pe băncile aceleiași școli¹³. Mult mai modest decît aceștia, un « Nicolae dascălul din Zagora » era profesor la Academia domnească din Iași în 1812¹⁴.

În ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, exodul zagorenilor, legat în trecut mai ales de interesele lor comerciale, avu și alte pricini, de astădată dramatice. Dacă în trecut orașul și întreaga regiune rămăseseră pînă la un punct la adăpost de infiltrația administrației turcești, după izbucnirea războiului ruso-turc din 1768 un val de asuprire și violență se abătu asupra lor. Peste 80 000 de familii grecești din Macedonia, Epir, Tesalia, Tracia și Asia Mică se refugiară atunci¹⁵ în Austro-Ungaria și, fără îndoială, în țările române. În coloniile grecești din Viena, Pesta și Brașov, ca și în Principate, se răspîndi astfel, o dată cu refugiații veniți de peste Dunăre, vestea atrocităților săvîrșite de turci și astfel resentimentul împotriva secularilor asupritori ai popoarelor balcanice crescuse.

În aceste împrejurări veni în țară, așezîndu-se în Moldova, familia lui Eustatie Altini. Oricine ar fi fost — fie pictorul însuși, fie fratele acestuia — acel « Georg Altini » menționat în registrul Academiei vieneze s-a născut prin 1772, pentru a se ivi în Moldova înainte de 1788. Dacă pribegia părinților pictorului este legată de evenimentele de la 1768—1774, Altini își va fi petrecut copilăria în Moldova unde va fi avut și revelația vocației sale, în contact cu societatea ieșeană a timpului și cu ceea ce-i putea oferi aceasta în materie de cultură artistică. Pictorul, al cărui tată se numea Nicolae¹⁶, avea doi frați, pe Iordache (Gheorghe) și Enache (Ion) Altin. Cei trei frați

⁸ V. mai departe, p. 32.

⁹ E. ISAMBERT, *Itinéraire de l'Orient*, Paris, 1873, p. 788—789.

¹⁰ WILLIAM MARTIN-LEAKE, *Researches in Greece*, Londra, 1814, p. 183.

¹¹ *Ibidem*, loc. cit.

¹² G. GERVINUS, *Insurrection et régénération de la Grèce*, I, Paris, 1863, p. 87—89.

¹³ AP. DASKALAKIS, *Rhigas Velestinlis. La révolution française et les préludes de l'indépendance hellénique*, Paris, 1937, p. 24.

¹⁴ N. IORGA, *Istoria învățămîntului românesc*,

București, 1928, p. 150. Familia Zagură, originară din Zagora, este semnalată la Iași în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cf. C. SION, *Arhondologia Moldovei*, Iași, 1892, p. 108—109.

¹⁵ D. RUSSO, *Primele ziare grecești din Viena*, în *Studii istorice greco-române*, II, București, 1939, p. 353.

¹⁶ Cf. inscripțiile de pe cele două icoane din pronaosul bisericii Banu din Iași, pe care pictorul le iscălește « Eustatie N. Altini » (v. mai departe, p. 25). Unul din frații artistului semnează « Enache Nicolau Altin ». (V. mai jos, p. 6, nota 18).

figurează împreună printre prenumerații *Geografiei* lui Lascaris în 1808¹⁷. În timp ce Eustatie își avea locuința din Iași în mahalaua Patruzeci de Sfinți, frații săi stăteau în Ulița Măjilor, avînd cu ei și trei calfe, ceea ce indică îndeletniciri comerciale sau meșteșugărești¹⁸. Eustatie Altini și frații săi aparțineau păturii mijlocii, alcătuită din neguțători, meșteșugari și intelectuali și aflată atunci în plină ascensiune, în rîndurile căreia ideile progresului social și cultural își găseau cu ușurință ecoul.

II

Ultima treime a veacului al XVIII-lea reprezintă pentru țările romîne o perioadă de rapide prefaceri și de orientare tot mai hotărîtă spre civilizația și cultura acelei « Evrope » către care, trecînd peste barierele artificiale impuse de stăpînirea otomană, năzuiau spiritele înaintate ale timpului. « Iaste de cuviință ca această Evropă să se numească podoaba lumii », va scrie în 1798 un cleric din Țara Românească¹⁹. Slăbirea puterii otomane și, după 1774, îngrădirea treptată a monopolului turcesc asupra comerțului Principatelor înlesniră considerabil noua orientare, cerută de altfel de însăși dezvoltarea lăuntrică a societății românești. Austriecii obținură privilegii comerciale în Principate și astfel se iviră pe Dunăre, în toamna anului 1782, vasele companiei vieneze Willenshofen, aducînd pînzeturi, stofe și mătăsuri, precum și felurite obiecte de lux, dintre care nu lipseau oglinzile și porțelanurile²⁰. În 1785 întîlnim la Iași un bijutier austriac²¹. Se pare că înclinarea către luxul vestimentar luase, la boierii moldoveni ai timpului, proporții îngrijorătoare, ceea ce făcu pe mitropolitul Gavriil Callimachi să tipărească o carte de blestem spre a stăvili această « necuvioasă orînduială de mîndrie și deșartă răsipă »²².

O dată cu mărfurile apusene își făceau loc însă spre București și Iași cărțile, gazetele și ideile unei lumi aflate ea însăși în pragul unei noi etape isto-

¹⁷ V. mai departe, p. 30, nota 166.

¹⁸ *Condica scriirii sufletilor și a familiilor stării de gios din târgul Esii, 1808, iulie 15* (Arh. st. Buc., ms. 804, f. 16 v.). Mai probabilă pare prima ipoteză, căci Enache, sau « Ianache » cum își spune de astădată, cumpără în 1809 pentru fratele său pictorul un loc de casă cu o cîrciumă (scrisoarea lui Gavril Papajămnă către un « arhon ban », din 22 decembrie 1809. Arh. st. Iași, doc. P. 415/1; este vorba de banul Toma Cosma). Un document din 1813 îl numește chiar « Enache Altin neguțătorul » (adresa Departamentului Principilor Străine din 28 mai 1813; cf. GH. GHIBĂNESCU, *Banul Toma Cosma*, în *Revista societății istorico-archeologice bisericești*, 20 (1930), p. 201, nota 1). Apoi, la 1 octombrie 1814, îl vedem pe « Enache Nicolau Altin » luînd bani cu împrumut de la un anume Șerban Buhăescu și cumpărînd o altă casă « cu locul ei », în mahalaua Munteimii de Sus, de la preotul Ilie ot Sfeti Neculai, loc pe care se îndatora să-l împrumuiască « tot cu pari buni di despicătură de stejar », spre a deschide aici o berărie, punînd « din parte me osteneli și cheltilile ce-or trebui ». Enache Altin

nu-și putu ține făgăduiala și, după mai bine de doi ani, la 5 decembrie 1817, trebui să-și reînnoiască angajamentul și să propună despăgubiri creditorului său. De astă dată trebuia să ia parte la ciștig și Iordache Altin, cu a treia parte din venit. (Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, doc. 218/XVI). Cf. și N. IORGA, *Documente privitoare la familia Callimachi*, I, București, 1902, p. 544 (nr. 264), și *Istoria românilor în chipuri și icoane*, III, București, 1906, p. 199–200.

¹⁹ Triod, București, 1798. Cf. I. BIANU și NERVA HODOȘ, *Bibliografia românească veche*, București, 1910, p. 406 (nr. 617).

²⁰ N. IORGA, *Istoria comerțului românesc*, II, București, 1929, p. 61.

²¹ HURMUZACHI-IOGA, *Documente*, X, București, 1897, p. 16.

²² *Carte de blestem*, Iași, 1781. Cf. I. BIANU, NERVA HODOȘ și DAN SIMONESCU, *Bibliografia românească veche*, IV, București, 1944, p. 94–95 (nr. 173). Textul reproduș la DUMITRU Z. FURNICĂ, *Din istoria comerțului la români*, București, 1908, p. 45–57.

Fig. 1. — Artist anonim:
Coborîrea de pe cruce.
Sfîrșitul secolului al
XVIII-lea. După Da-
niele da Volterra. (Mă-
năstirea Neamț).



rice. La Iași se citeau, în 1785, publicații străine ca *Wiener Zeitung* și *Le Journal encyclopédique*²³. Voltaire găsi de timpuriu în Moldova nu numai cititori²⁴, dar și un traducător, în persoana arhimandritului Gherasim, viitor episcop de Roman²⁵. Academia domnească din Iași avu în toată această vreme un rol însemnat în răspîndirea ideilor iluministe și, în genere, în cultivarea interesului pentru științele pozitive²⁶. Călătorind în Apus, ca Scarlat Sturza care studiază la Universitatea din Leipzig²⁷, ori ca episcopul Amfilohie care vizitează Italia²⁸, românii, fie mireni, fie clerici, avură astfel prilejul de a vedea monumente de artă și muzee ce nu vor fi rămas fără influență asupra orientării gustului lor. Fără îndoială că pe unii primul contact cu o lume atît de diferită de a lor îi va fi umplut

²³ N. IORGA, *Istoria presei românești*, București, 1922, p. 16.

²⁴ C<ARRA>, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie*, Jassy, 1777, p. 219.

²⁵ ARIADNA CAMARIANO, *Voltaire și spiritul revoluționar francez în limbile greacă și română*, București, 1946, p. 143–144.

²⁶ ȘTEFAN BÎRSĂNESCU, *Academia domnească*

din Iași, București, 1962, p. 89–113.

²⁷ D. C. AMZĂR, *Studenți români la Universitatea din Leipzig*, în *Cercetări literare*, 5 (1943), p. 35.

²⁸ CLAUDIO ISOPESCU, *Il vescovo Amfilohie Hotiniul e l'Italia*, în *Europa orientale*, 13 (1933), p. 516–547.



Fig. 2. — Christoph Weigel: Drahma pierdută.
Detaliu dintr-o gravură.

gini a lui Christoph Weigel, au stat fără îndoială în mâinile zugravilor noștri³². O icoană de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, aflată la

de uimirea cu care Venedict, egumenul Moldovei, privi «păreții și ușile de oglinzi» și feluritele «cartine bisericești și istoricești, zugrăvite cu zugrăvală», tapiseriile și sculpturile din palatul împăresc de la Petersburg²⁹. Îl duseră și în «Conșcamer» (Kunstskammer), unde i se arătară «chipuri de mirare nemăsurate și nepovestite, care în toată lumea <nu> se află»³⁰. Alții mergeau în muzee și Alexandru Ioan Mavrocordat, domn al Moldovei între 1785 și 1787, își amintea cu admirație de galeria din München pe care o vizitase în tinerețe³¹.

Nu poate fi trecută însă cu vederea contribuția însemnată pe care au adus-o la formarea gustului artistic cărțile ilustrate, îndeosebi cele germane și franceze, ce au circulat la noi în secolul al XVIII-lea. Datorită gravurilor, atât zugravii timpului cât și publicul pentru care lucrau aceștia au pătruns într-o lume de imagini care acum era mai aproape de sensibilitatea lor decât vechile tipare ale artei religioase răsăritene. Și, alături de cartea ilustrată, publicații conștind exclusiv din gravuri, albume de felul voluminoasei Biblii în ima-

²⁹ Călătoria părcintelui Venedict, în *Arhiva românească*, I (1840), p. 341–349. Este vorba de unul din membrii delegației de clerici români care merse la Petersburg să se închine Ecaterinei a II-a, în 1769–1770. Conducătorul delegației, episcopul Inochentie al Hușilor, primi în dar de la împărăteasă un prețios engolpion, împodobit cu o icoană pe smalt pictată în stil apusean. (MELCHISEDEC, *Cronica Hușilor*, București, 1869, p. 310). Engolpionul episcopului Inochentie se păstrează și astăzi la biserica Sf. Petru și Pavel din Huși.

³⁰ Călătoria. . . , p. 346. Este, poate, cea dintii încercare de a găsi un termen românesc pentru noțiunea de colecție, așa cum era înțeleasă înainte de apariția muzeelor moderne. Cf. JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908.

³¹ GUGOMOS, *Reise von Bucharest. . . , im Jahre*

1789, Landshut 1812, p. 89.

³² CHRISTOPH WEIGEL, *Scriptura loquens in imaginibus*, Augsburg, 1695. (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe, AG III, 445). Lucrarea este alcătuită din două părți, *Vechiul și Noul testament*. Există și o altă ediție, tipărită în același an la Nürnberg, unde apăru în 1708 o nouă publicație similară a lui Weigel, cu gravuri diferite de ale precedentei: *Historiae celebrioris Veteris (et Novi) Testamenti iconibus representatae*. Cf. BRUNET, *Manuel du libraire*, V, ed. a 5-a, Paris, 1864, col. 1427. Pe exemplarul de la Biblioteca Academiei R.P.R. cineva și-a însemnat cu cerneală, în rusește, traducerea titlului fiecărei scene. Este foarte probabil un zugrav care a lucrat la noi. Pe ultima pagină a primei părți sînt și însemnări mai recente, printre care iscălitura unui «D. G. Grigorescu», din 27 august 1897.

mănăstirea Neamț, este astfel interpretarea, destul de fidelă, a compoziției lui Daniele da Volterra înfățișând *Coborîrea de pe cruce*³³, compoziție pe care zugravul a cunoscut-o prin intermediul unei gravuri, circumstancă fie izolată, fie într-un astfel de album. Este un procedeu pe care-l vom întâlni la Eustatie Altini³⁴ și, mai târziu, la Grigorescu³⁵.

Străvechea artă a icoanelor cunoștea de altfel ea însăși transformări menite a o apropia tot mai mult, prin concepție și factură, de pictura de șevalet europeană. Alături de repetarea exterioară și stereotipă a unor modele arhaice, întâlnim acum tot mai adesea icoane în care zugravii vădesc interesul lor pentru lumea înconjurătoare, îmbogățind episoadele biblice cu elemente de viață contemporană. Trecerea de la vechiul stil decorativ și hieratic la o viziune ținând în ultimă analiză de tradiția Renașterii este un proces de lungă durată, cu reveniri și rămîneri în urmă și, mai ales, cu puncte de plecare diferite, legat de circulația icoanei rusești târzii, ca și de a celei grecești, de proveniență balcanică sau veneto-cretană, precum și de modificările de ordin stilistic și iconografic ivite pe această întinsă arie îndeosebi din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Un exemplar caracteristic pentru arta religioasă practică în Moldova în anii în care Altini își va fi însușit cele dintîi elemente ale meșteșugului pe

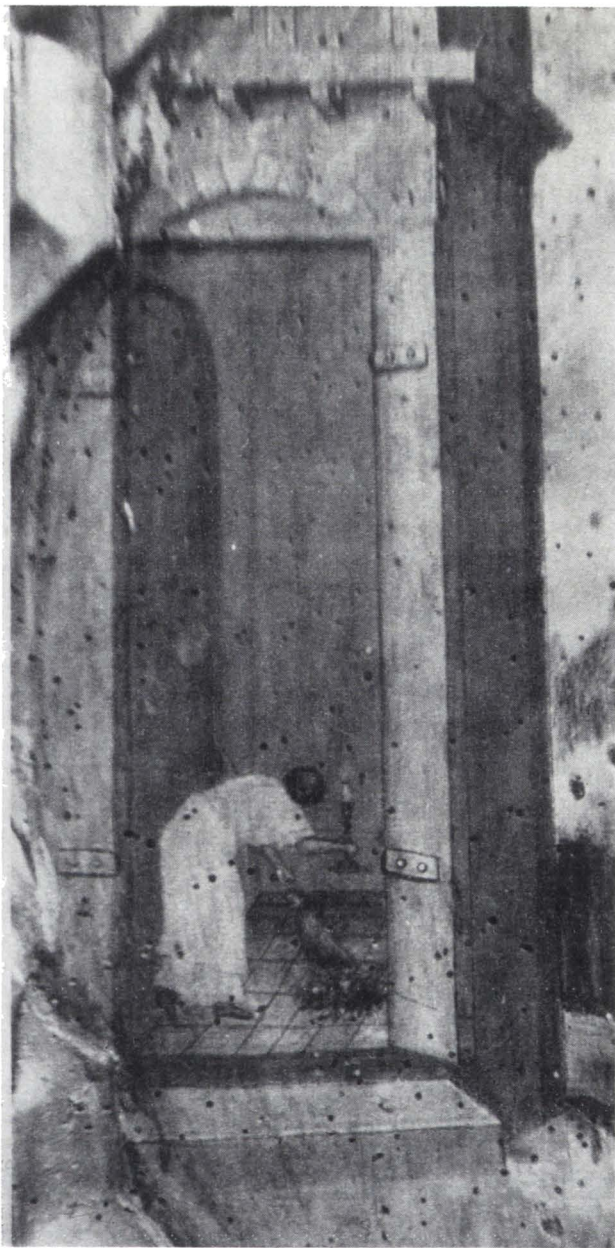


Fig. 3. — Zugravul Nicolae: Drahma pierdută. 1784. Detaliu. (Huși, Biserica Sf. Arhangheli).

³³ Pentru largă răspindire de care s-a bucurat compoziția lui Daniele da Volterra în arta europeană, cf. AL. BUSUIOCEANU, *Daniele da Volterra e la storia di un motivo pittorico*, in *Ephemeris Dacoromana*, 5 (1932), p. 1–21; ÉMILE MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, p. 279–282.

³⁴ V. mai departe, p. 45, nota 194; p. 48, notele 200 și 201.

³⁵ Acad. G. OPRESCU și REMUS NICULESCU, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, București, 1957, p. 48 (copie după Annibale Carracci, repr. la p. 50), 74 (copie după Auguste Chauvin, repr. la p. 42), 104 (copie după Rafael, repr. la p. 102 și

lingă vreun zugrav ieșean este vechea catapeteasmă a bisericii episcopale din Huși. Pictată în 1784, pe vremea lui Iacov Stamati ³⁶, ea este opera zugravului Nicolae « Moscovli », ale cărui inscripții grecești denotă în orice caz un contact strâns cu lumea elenică ³⁷. Icoanele împărătești urmează tipuri tradiționale. Un *Isus arhieru* este hieratic și impersonal, cu trăsături simplificate într-un spirit voit arhaic. *Maica Domnului* pare, la prima vedere, a se supune aceluiași canon caligrafic. O cercetare mai atentă ne permite să urmărim însă, în chipul mamei ca și în acela al pruncului, cum se desprind și se constituie volumele, în planuri simple, prin indicații imperceptibile de clarobscur. Trupurile, drapate în galben și roșu palid, ascunse aproape cu totul sub complicatul motiv geometric pe care-l alcătuiesc cutele veșmintelor, rămân în schimb simple suprafețe ornamentate, în afara oricărei sugestii de volum. În *Ion Botezătorul* vedem nu numai stîncile stilizate arhaic din dreapta sfîntului, dar și copacul din stînga, din al cărui frunziș stufos, cu efecte picturale, și-a luat zborul o pasăre. Elementul anecdotic, cu posibilitățile de evocare realistă pe care le oferă, pare a fi fost de altfel cu deosebire pe placul artistului și, fapt extrem de semnificativ pentru însăși orientarea sa, ca și pentru gustul artistic al timpului, zugravul Nicolae folosește în compoziții — firește, cu asentimentul episcopului — izvoare iconografice occidentale. Într-o icoană din registrul inferior al catapetesmei se înfățișează, prin ușa deschisă a unei case, o femeie care caută ceva pe jos, măturînd pulberea odăii și luminîndu-se cu un sfeșnic. Este ilustrarea unei parabole din Evanghelie (Luca, XV, 8—10), dar plăcerea de a zugrăvi un episod din viața cotidiană precumpănește aici asupra intenției didactice. Compoziția este împrumutată dintr-o gravură a lui Christoph Weigel ³⁸, ca și aceea a icoanei ilustrînd o pildă din *Predica de pe munte* (Matei V, 23—24) ³⁹. Zugravul simplifică datele oferite de modelele sale, renunțînd la ceea ce i se pare mai puțin esențial ori de natură a-i pune probleme prea complicate de desen. El adaugă însă de la sine culoarea și dă întregului o unitate de factură de o perfectă autenticitate.

O icoană a *Maicii Domnului*, dedicată de zugravul Nicolae episcopului Iacov Stamati și datată 16 decembrie 1783 (Huși, Muzeul raional), ne îngăduie să aruncăm o privire în atelierul artistului ⁴⁰. Este de fapt un desen, obținut cu o pensulă fină, pe un fond de ulei gri-albăstrui. Totul se reduce, în imaginea Fecioarei, la conturul liber și sigur al feței, al veșmintelor și al mîinilor, cu cîteva umbre ușoare menite a sugera volumul și cu lumini abia vizibile, așternute cu aur. *Maica Domnului* « protectoarea », este înfățișată în picioare,

103; după Tizian, repr. la p. 105; după Rembrandt, repr. la p. 108). Este de la sine înțeles că în toate aceste copii Grigorescu s-a servit de gravuri.

³⁶ Jalba lui Iacov Stamati, episcopul Hușilor, către domnitorul Alexandru Constantin Mavrocordat, din 20 mai 1784. Iacov cere domnitorului să acorde episcopiei dreptul de a încasa așa-numitul venit al „mortapisiei”, spre a se putea termina pictura catapetesmei, începută la acea dată (MELCHISEDEC, *op. cit.*, p. 350—351; AL. I. CIUREA, *Iacov Stamati*, București, 1946, p. 68—69 și 217—218). În 1849, sub episcopul Sofronie Miclescu, vechea catapeteasmă, înlocuită cu o alta nouă, fu vîndută bisericii Sfinților Arhangheli din Huși (Melchisedec, *op. cit.*, p. 351), unde se află și în prezent.

³⁷ Pe vechea icoană a hramului episcopiei, Sf. Petru și Pavel, aflată acum în pridvorul bisericii Sfinților Arhangheli, se văd urmele unei inscripții grecești: «...de mîna lui Nicolae Moscov...» Pentru numele întreg al zugravului, v. mai departe, nota 40.

³⁸ CHRISTOPH WEIGEL, *Scriptura loquens in imaginibus*, II, *Historia von Jesu Christi uneres Heilandes*, Augsburg, 1695, f. 52: *Ovis et drachma perdita*.

³⁹ *Ibidem*, f. 8: *Relinque mun<us tuum> ante altare, et vade reconciliari*. Zugravul a modificat compoziția gravurii, suprimînd altarul care se vede în fund și toate personajele secundare.

⁴⁰ Artistul semnează și aici, în grecește, « Nicolae Moscovli ».



Fig. 4. — Artist anonim: Portretul lui Alexandru Callimachi. Către 1795. (Colecția Scarlat Callimachi).

cu brațele larg deschise⁴¹. Artistul a înălțat în jurul ei un portic cu motive de inspirație clasică, executate în tuș pe fond de aur. În lături, de o parte și de alta, se văd proiectate în spațiu, cu aceeași pensulă subțire, două elemente arhitectonice, părînd a fi stîlpîi clădirii în care se petrece apariția Fecioarei. Avem astfel, poate, opera prin care Nicolae «Moscovli» făcu în fața episcopului dovada însușirilor sale profesionale, înainte de a primi comanda catapetesmei ce se va afla în lucru patru luni mai tîrziu, în mai 1784⁴². Avem însă, mai presus de aceasta, mărturia crezului artistic al unei generații de zugravi

⁴¹ Cf.D. LATHOUD, *Le thème iconographique du «Pokrov» de la Vierge*, în *L'art byzantin chez les Sla-*

ves Deuxième recueil, II, Paris, 1932, p. 304 — 305.

⁴² V. mai sus, p. 10, nota 36.



Fig. 5. — Artist anonim: Portretul lui Iacov Stamati. Către 1792. (Iași, Mitropolia Moldovei și Sucevei).

care, cu o tehnică ținând în atâtea privințe de trecut, cu subiecte depășind adesea codificarea tradițională a Erminiei, năzuiesc să asimileze fluenta organică a formei și perspectiva, elemente ale limbajului plastic apusean.

Dar domeniul cel mai propriu de manifestare al acestui « spirit de ieșire din chilie », cum spunea N. Iorga⁴³, este acum portretul de șevalet cu

⁴³ *Istoria românilor*, VIII, București, 1938, p. 15.



Fig. 6. — Artist anonim: Portretul lui Iacov Stamati. 1797. (Iași, Mitropolia Moldovei și Sucevei).



Fig. 7. — Mihail Töpler: Portretul lui Iacov Stamati. Către 1800. După o gravură de Philipp Kniescheck.

trăsături caligrafiate convențional⁴⁶, nu este departe de arta iconarilor timpului, cele două chipuri ale lui Iacov Stamati păstrate la mitropolia din Iași vădesc un gust mai evoluat. Cel mai vechi dintre ele, databil între 1792 — anul urcării în scaun a mitropolitului — și 1797, când a fost pictat cel de al doilea, ne aduce înaintea o fizionomie perfect individualizată⁴⁷. Mitropolitul este aici mai tânăr decât în al doilea portret. Desenul fin și sigur pune în valoare trăsăturile acestui ascet cu umerii obrazului proeminenți și priviri ostenite. Tabloul din 1797 (cunoaștem și ziua terminării acestei « cadre »⁴⁸, cum se spunea atunci: 11 februarie) este un

⁴⁴ Astăzi la Muzeul de artă din Iași.

⁴⁵ G. OPRESCU, *Țările române văzute de artiști francezi*, București, 1926, p. 9—14.

⁴⁶ Un alt portret, mult mai apropiat de adevărata înfățișare a domnitorului, a fost publicat de Rigas ca frontispiciu la *Harta Moldovei*, în 1797. Cf. N. IORGA, *Domnii români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, pl. 195. De acesta din urmă amintește într-o mai mare măsură și cel din galeria fostelor așezăminte Sf. Spiridon din Iași (*ibidem*, pl. 196), o copie modernă după un original pe care nu-l cunoaștem. Domnitorul este aici bătrîn, cu fața brăzdată și barba căruntă a celor 57 de ani pe care-i avea la urcarea sa pe tron, în 1795. (N. IORGA, *Viața lui Alexandru vodă Callimachi*, în *Analele Acad. rom.*, S. II,

destinație laică. Mai ales de la jumătatea veacului al XVIII-lea înainte, pentru domnii moldoveni — ca și pentru cei munteni de altfel, — au existat portrete pictate pe pînză, destinate să figureze în palatul domnesc, ori să păstreze amintirea trecătoarei măririi a acestor stăpînitori efemerii. Puține au ajuns pînă la noi în forma lor originală, dar le cunoaștem datorită gravurilor ce s-au făcut după ele, sau prin copii tîrzii, cum sînt cele din galeria fostelor așezăminte Sf. Spiridon din Iași⁴⁴. Simpla prezență în capitala Moldovei a unui pictor de faimă europeană ca Liotard, adus aici de Constantin Mavrocordat la 1743, dovedește cîtă importanță acorda voievodul și, desigur, nu numai el, artei de a defini, prin formă și culoare, specificul unei fizionomii⁴⁵. Asemenea domnului, mitropolii și episcopii își comandară la rîndul lor portrete, din care unele ni s-au păstrat. Dacă un portret al voievodului Alexandru Callimachi (colecția Scarlat Callimachi), deși nu lipsit de o anume savoare de ordin coloristic, conceput însă în spirit decorativ, cu

Mem. secf. ist., 27 (1905), p. 86). S-ar părea că un lung răstimp desparte cele două portrete ale voievodului cunoscute de N. Iorga de cel pe care-l publicăm acum. Și totuși, în acesta din urmă, Callimachi nu este înfățișat tînăr, înaintea domniei, căci poartă calpacul cu fund alb, semn distinctiv al voievozilor. Zugravul a generalizat și a simplificat trăsăturile modelului său, dîndu-i o înfățișare « ideală ».

⁴⁷ Tabloul nu figurează în lista portretelor lui Iacov Stamati întocmită de AL. I. CIUREA, în monografia sa din 1946 (*op. cit.*, p. 20).

⁴⁸ Pentru termenul *cadră*, de la italianescul *quadro*, cf. și BARBU PARIS MUMULEANU, *Caracteruri*, București, 1825, p. 134: « Parcă-s cadre zugrăviți ».

Fig. 8. — Artist anonim: Portretul lui Manolache Bogdan. Către 1778. Copie modernă după o miniatură. (Colecție particulară).



portret de aparat, în mărime naturală⁴⁹. În acel an, mitropolitul termina reconstrucția reședinței sale din Iași, pe care noul portret urma deci s-o împodobească⁵⁰. Mai sînt și alte împrejurări care dau acestui tablou o semnificație deosebită. Anul 1796 fusese pentru mitropolitul Iacov un an de grele încercări. La 27 martie încercase a-l ucide, înjunghiindu-l cu un cuțit, un boiernaș nemulțumit de judecata Divanului. Rana fusese gravă și mitropolitul scăpă de la moarte numai datorită îngrijirilor medicului său sas Andreas Wolf⁵¹. În același an, domnitorul făcuse o tentativă de a-l îndepărta din scaun, în favoarea unui candidat care oferise o mare sumă de bani⁵². Impunătorul portret din 1797 este manifestarea conștiinței lui Iacov Stamati de a-și ocupa locul în virtutea unor drepturi ce nu puteau fi puse în discuție de nimeni.

Adaptare a unui simbol iconografic împrumutat din pictura religioasă⁵³, mîna care binecuvîntează pe mitropolit din colțul drept de sus al pînzei, reprezentînd puterea divină, figurează aceeași idee a legitimității, a originii spirituale a unei autorități pe care puterea laică încercase zadarnic să o înfrunte.

⁴⁹ Inscripția tabloului, publicată de AL. I. CIUREA (*op. cit.*, p. 20), cuprinde o scurtă biografie a lui Iacov Stamati, terminată cu precizarea că «această cadră, precum să vede, s-au zugrăvit și s-au săvîrșit acum la anul 1797, februarie 11». La mănăstirea Neamț se păstrează o copie a tabloului avînd, cu mici variante, aceeași inscripție. O altă copie, diferită în ce privește dimensiunile și așezarea în pagină a modelului și aflată la biserica Banu din Iași, este opera lui Eustatie Altini. V. mai departe p. 49, repr. p. 50.

⁵⁰ ANDREAS WOLF, *Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau*, I, Hermannstadt, 1805, p. 281.

⁵¹ *Ibidem*, I, p. 282.

⁵² *Ibidem*, I, p. 144–145.

⁵³ Cf. DIDRON, *Iconographie chrétienne*, Paris, 1843, p. 207–216; V. GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936, p. 306–307: «Cum se zugrăvește mîna cea blagoslovitoare».

Autorul portretului ne este deocamdată necunoscut. Ipotezele formulate mai demult, care atribuiă opera lui Mihail Töpler⁵⁴ sau lui Altini însuși, nu pot fi acceptate. Töpler a pictat într-adevăr un portret al lui Iacov Stamati cunoscut nouă datorită unei gravuri⁵⁵, dar care nu are nimic de a face cu cel de la mitropolia din Iași. Pornindu-se apoi de la faptul că Eustatie Altini a executat o copie după tabloul de la mitropolie⁵⁶, i s-a atribuit și originalul, care prezintă însă caractere stilistice net diferite.

Portretul afla prețuire însă nu numai în palatele domnești și în reședințele vlădicilor, dar și în casele boierești ce începeau acum a fi construite și, firește, mobilate, ca a lui Scarlat Sturza, «întocmai după gustul european»⁵⁷, pe lângă aceia dintre boieri care, prin cultura lor, erau în măsură să înțeleagă valoarea acestui obiect de artă și totodată de lux, ca mijloc de afirmare a însemnătății lor sociale și, poate, uneori, de revelare a vieții lor lăuntrice. Manolache Bogdan, conducătorul, decapitat în 1778, al unei conspirații împotriva domnitorului Constantin Moruzi⁵⁸, și-l avu pe al său, o miniatură aflată într-o colecție particulară⁵⁹. În ciuda aspirațiilor sale europene, învățatul boier, despre care izvoarele timpului vorbesc cu laude unanime⁶⁰, se înveșmînta ca un oriental, înfășurîndu-și capul într-un turban multicolor. Dar portretul pătrunse și în lumea mai mărunță a clericilor, care, în bună măsură, asigurau încă desfășurarea vieții culturale. Se cunoaște chipul lui Nichifor Theotokis, pictat la Iași, către 1770, de Scarlat Sturza, discipolul și prietenul său⁶¹. Ceva mai târziu, în 1784, veni ră spre a studia la Academia domnească din Iași doi călugări din Cipru, Chiprianos și Haralambie, care atunci cînd se întoarseră acasă își luară și portretele, pictate de un meșter moldovean necunoscut⁶². Ni s-au păstrat amîndouă și putem judeca siguranța meșteșugului și darul de observație de care dă dovadă acest artist uitat⁶³. Chiprianos îndeosebi, care avea să fie spînzurat ca eterist, are o fizionomie energică, față măslinie, sprincene îmbinate, barbă deasă și neagră. Este un

⁵⁴ N. IORGA, *Contribuții la istoria bisericii noastre*, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, Mem. Secț. ist., 34 (1912), p. 472–473 se referă doar la copia în mărimea originalului aflată la mănăstirea Neamț și la cea de dimensiuni reduse, de la biserica Banu din Iași, pe care le socotea pictate «poate de același pictor, care ar fi dat apoi și chipul pe care-l publică, în *Beschreibung der Moldau*, Andreas Wolf», ipoteză care se aplică, firește, și prototipului comun al celor două tablouri.

⁵⁵ Gravură de Philipp Kniescheck, reproducînd tabloul lui Mihail Töpler, pictat după natură, «vivum pinxit», publicată ca frontispiciu la cartea lui Andreas Wolf. Judecînd după vîrsta ierarhului, Töpler a fost la Iași în ultimii ani ai păstoriei lui Iacov Stamati, în orice caz după 1797, data portretului de la mitropolie.

⁵⁶ AL. I. CIUREA (*op. cit.*, p. 23) socotește că «autorul tabloului de la mitropolia Moldovei, al portretului de la biserica Banu... și al celui de la mănăstirea Neamț, ținînd seama că din atenta lor examinare se pot întrezări aceleași trăsături și aceeași mină și că toate menționează ca dată a terminării: 1797, februarie 11, sîntem siguri că el nu este decît una și aceeași persoană»,

și anume «italianul Eustatie Altini, despre care ne vorbesc cuvintele scrise din indemnul episcopului Konon al Hușilor, pe copia de pe portretul de la Banu». Pentru această din urmă inscripție v. mai departe, p. 49, nota 203.

⁵⁷ ANDREAS WOLF, *op. cit.*, I, p. 268.

⁵⁸ N. IORGA, *Istoria românilor*, VIII, p. 5–7.

⁵⁹ Descendenții lui Manolache Bogdan ne-au comunicat o copie modernă în acuarelă pe care o reproducem în acest articol.

⁶⁰ C<ARRA>, *op. cit.*, p. 211–212: «... un nommé Bogdan, ... personnage admirable par son éloquence, son jugement et ses connaissances dans les langues étrangères et celui pour lequel la nation moldave a le plus de penchant et de respect»; cf. și ANDREAS WOLF, *op. cit.*, II, p. 197–198.

⁶¹ N. IORGA, *Ilustrația cărților românești*, în *Almanahul graficei române*, 1927, p. 28–29, repr. pl. <1>.

⁶² N. IORGA, *Danii românești în Cipru*, în *Revista istorică*, 5 (1919), p. 48.

⁶³ MARCU BEZA, *Urme românești în Chipru*, în *Boabe de griu*, 5 (1934), p. 68 și 72.

Fig. 9. — Artist anonim: Arhimandritul Chiprianos. Sfârșitul secolului al XVIII-lea (Cipru, Mănăstirea Mahera).



cărturar ⁶⁴ și-l vedem scriind pe hîrtia așternută înaintea-i, cu călimara într-o mîină și tocul în cealaltă. Volumele figurii și ale mîinilor, construite cu autoritate, dovedesc o experiență incontestabilă de portretist și nu numai rutina unui iconar care se bizuie pe tipuri tradiționale. Prețuitorii ieșeni ai acestei arte, care erau acum departe de a nesocoti însemnătatea elementului individual într-un portret, avură de altfel la dispoziția lor, în 1785, chiar și o prelucrare a celebrelor *Fragmente fizionomice* ale lui Lavater, în care aflară îndemnul de a cerceta cu mai multă luare aminte chipul uman spre a vedea « cumu-i zidit » ⁶⁵.

III

Există două izvoare privitoare la împrejurările în care avu loc plecarea lui Altini la studii. Asachi afirmă că tînărul artist a fost trimis « cu cheltuiala statului » ⁶⁶, deci de un domn moldovean. Ultimul domn în măsură a face aceasta înainte de 1789 a fost Alexandru Ipsilanti, prieten, e drept, al austria-

⁶⁴ WILLIAM MARTIN-LEAKE (*op. cit.*, p. 83) menționează pe « Cyprianus, Archimandrite of Cyprus », a cărui operă, o « Chronological history of Cyprus, from the earliest times to the year 1780 », a apărut la Veneția în 1788.

⁶⁵ *Curioznică arătare*, Iași, 1785. Cf. I. BIANU și NERVA HODOȘ, *Bibliografia românească veche*, II, p. 305 (nr. 488).

⁶⁶ *Zugrăvia în Moldova*, în *Albina românească*, loc. cit.

cilor, dar a cărui scurtă domnie se încheiase în aprilie 1788⁶⁷, cu șapte luni înainte de data înscrierii lui « Georg Altini » la Academia din Viena. După o tradiție păstrată la Bălți, unde Altini avea să picteze catapeteasma bisericii ortodoxe, pictorul ar fi fost trimis însă la studii de Potemkin⁶⁸, așadar în timpul șederii acestuia în capitala Moldovei, începînd din ultimele luni ale anului 1789⁶⁹. Fostul favorit al Ecaterinei a II-a veni însoțit de o întreagă curte, ale cărei baluri fastuoase rămaseră multă vreme în amintirea moldovenilor⁷⁰. În ianuarie 1790 arhitectul folosit de Potemkin la construirea palatelor sale sosise la Iași⁷¹ unde, în luna următoare, se puteau face înscrieri pentru gravurile unui oarecare Moretti, menite să glorifice victoriile armatelor ruse și austriace: *Templul Victoriei* și *Templul Imortalității*⁷². Nu lipseau nici pictorii, un Mihail Ivanov⁷³, de la care avem o vedere a Iașilor din 1793, și Francesco Casanova⁷⁴. Giovanni Battista Lampi, membru al Academiei veneze, unul dintre cei mai iluștri portretiști ai timpului, răspunse prea tîrziu invitației lui Potemkin⁷⁵, ajungînd la Iași, unde a rămas mai multe luni, după moartea mareșalului întîmplată în octombrie 1791⁷⁶.

Potemkin căută să-și cîștige simpatii, împărțind boierilor moldoveni daruri scumpe, printre care și diamantele nepoatei sale contesa Branicka, cumpărate de la aceasta cu peste 150 000 de ducați⁷⁷. A oferit un stipendiu unui tînăr talentat care-i putea împodobi mai tîrziu palatul cu operele sale, era din parte-i un gest cît se poate de firesc. Avea de altfel lîngă sine pe Scarlat Sturza⁷⁸, epitrop al Academiei domnești⁷⁹ și pictor amator el însuși, care-i va fi putut atrage atenția asupra tînărului Altini. Compa-

⁶⁷ N. IORGA, *Prefața la HURMUZACHI, Documente*, X, p. XLII.

⁶⁸ GH. GHIBĂNESCU, *Ispisoace și zapise*, VI, partea a II-a, Iași, 1933, p. 3; G. BEZVICONI, *Boierii Catargi*, în *Din Trecutul nostru*, 4 (1936), nr. 36—39, p. 113—114; DIMITRIE BEJAN, *Biserica Sf. Nicolae din orașul Bălți*, în *Însemnări creștine*, 1 (1938), p. 268—272. Faptul a fost relatat apoi de G. BEZVICONI în lucrările sale: *Profiluri de ieri și de azi*, București, 1943, p. 109; *Călători ruși în țările române*, București, 1946, p. 128; *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse*, București, 1962, p. 174. Cf. și acad. P. CONSTANTINESCU-Iași, *Relațiile culturale româno-ruse în trecut*, București, 1954, p. 214—215.

⁶⁹ La sfîrșitul anului 1788, Potemkin nu venise încă în Iași. (FÜRST VON LIGNE, *Neue Briefe*, übersetzt u. herausgegeben von Victor Klarwill, Viena, 1924, p. 146). Potemkin își va stabili cartierul general în capitala Moldovei, mai tîrziu, în iarna 1789—1790 (LANGERON, în HURMUZACHI, *Documente*, supl. I, vol. III, București, 1889, p. 93).

⁷⁰ MANOLACHE DRĂGHICI, *Istoria Moldovei*, II, Iași, 1857, p. 54: «... svita lui ce strălucită și mare ne înfășoșa tipul unui stat major de general sau de marșal, ce gloata unei curți de monarh oriental». Într-o singură seară, 7000 de lampioane luminară o petrecere dată în cinstea «serenisimului», în casa vornicului Ghica, iar un cor italian, acompaniat de mai multe sute de instrumente,

cîntă o bucată compusă anume pentru acest prilej de Giuseppe Sarti, muzicianul curții, pe versuri imitate după Metastasio. (*Courrier de Moldavie*, nr. 1, 18 februarie 1790).

⁷¹ N. IORGA, *Acte și fragmente*, II, București, 1896, p. 295 (29 ianuarie 1790). La sfîrșitul aceluiași an Potemkin își vinduse palatul din Petersburg, ceea ce ar arăta că intenționa să-și construiască altul în Moldova, și adusese aici « tout ce qui lui restait en meubles, garde-robe et livres » (*ibid.*, II, p. 311).

⁷² *Courrier de Moldavie*, nr. 2, 25 februarie 1790. Un C. Moretti, gravor specializat în subiecte de arhitectură, este semnalat la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Cf. THIEME-BECKER, *op. cit.*, XXV, Leipzig, 1931, p. 142; CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, III, Paris, 1888, p. 47.

⁷³ THIEME-BECKER, *op. cit.*, XIX, Leipzig, 1926, p. 386; DAN BĂDĂRĂU, *O vedere panoramică a Iașilor în 1793*, datorită pictorului rus M. M. Ivanov, în *Monumente și muzee*, 1 (1958), p. 73—82.

⁷⁴ G. BEZVICONI, *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse*, p. 174.

⁷⁵ THIEME-BECKER, *op. cit.*, XXII, Leipzig, 1928, p. 272.

⁷⁶ HURMUZACHI, *Documente*, supl. I, vol. III, București, 1899, p. 105.

⁷⁷ N. IORGA, *op. cit.*, II, p. 292 (9 ianuarie 1790).

⁷⁸ N. IORGA, *Istoria românilor*, VIII, p. 66.

⁷⁹ N. IORGA, *Istoria învățămîntului*, p. 100.

trioții acestuia, Daniel Philippide și Gr. Costanda, tipărită la Viena, în 1791, o *Geografie modernă* plină de atacuri îndreptate împotriva stăpînirii turcești, în a cărei dedicație se arată speranțele pe care creștinii din Balcani le puneau în sprijinul lui Potemkin⁸⁰. Philippide, care se afla la Viena în același timp cu Altini și va trăi mai tîrziu la Iași, își petrecu ultima parte a vieții la Bălți⁸¹, ceea ce explică poate faptul că de aici a ajuns pînă la noi tradiția privitoare la ajutorul acordat de Potemkin pictorului moldovean. Plecat cu un an înainte, Altini va fi revenit la Iași în 1790, atras de faima strălucitei curți a lui Potemkin, întorcîndu-se apoi cu ajutorul acestuia la Viena spre a-și continua studiile.

Capitală a unui imperiu multinațional, Viena fusese, în veacul al XVIII-lea, locul de întîlnire al influențelor venite nu numai din Italia lui Metastasio, dar și din Franța enciclopediștilor, ca și din centrele de cultură ale Germaniei iluministe⁸². Idei de reformă socială pătrunseră pînă în palatul imperial și domnia lui Iosef al II-lea părăsise a deschide o nouă eră de libertate și de toleranță. Rezistența unor prejudecăți seculare se dovedi însă mai puternică decît filozofia umanitară a împăratului, care se văzu silit, puțin înainte de a muri, în 1790, să revoce majoritatea edictelor sale⁸³. Dar dacă în domeniul social gîndirea iluministă nu duse, în Austria, cu mijloacele pe care și le propunea așa-numitul «absolutism luminat», la înfăptuiri durabile, în artă ea întîlni un curent în măsură a-i propaga vreme îndelungată idealurile. Prin tendința sa spre simplitate, opusă emfazei baroce, prin apelul său la rațiune, ca și prin caracterul său didactic, neoclasicismul deveni purtătorul de cuvînt al spiritului iluminist. Ca și iluminismul, neoclasicismul este în prima perioadă a dezvoltării sale un curent internațional. De la Roma, unde Winckelmann stabilise principiile noii estetici, pe care Mengs le comentă și le difuză, exemplificîndu-le prin opera sa de pictor, neoclasicismul se răspîndi în toate direcțiile, cucerind la sfîrșitul secolului al XVIII-lea cele două mari capitale europene, Parisul și Viena.

Întoarcerea la idealul antic, propusă de fondatorii esteticii neoclase⁸⁴, era, firește, o utopie, pe care evoluția efectivă a artei a infirmat-o. Winckelmann, ca și prietenul său Mengs, credea într-o perfecțiune abstractă, descoperită o dată pentru totdeauna de artiștii greci, ale căror opere se cuveneau a fi studiate și imitate de cei moderni. Și cum pictura grecilor a dispărut, modelul propus era sculptura lor, cunoscută și aceasta pe atunci prin inter-

⁸⁰ N. BĂNESCU, *Viața și opera lui Daniel Philippide*, în *Anuarul Institutului de istorie națională*, 2 (1923), p. 123. În 1790, cei doi autori se aflau la București (*ibid.*, p. 122). Nădejtile pe care grecii le puneau atunci în ajutorul Rusiei rezultă și dintr-un alt fapt. În martie 1788, la Elisabetgorod, o delegație de greci aștepta să fie primită de Potemkin, spre a-i pune la dispoziție un contingent de 20 000 de oameni (FÜRST VON LIGNE, *Neue Briefe*, p. 94).

⁸¹ ALEXANDRU PHILIPPIDE, *Notiță biografică și bibliografică asupra lui Dimitrie Philippide*, în *Arhiva*, 4 (1893), p. 165 (Dimitrie este numele pe care-l purta Daniel Philippide înainte de a se călugări).

⁸² N. IORGA, *Idées et formes littéraires françaises*

dans le sud-est de l'Europe, Paris, 1924, p. 29–43 (IV: *Vienne comme centre des idées de l'Occident et de l'esprit révolutionnaire*).

⁸³ PAUL VON MITROFANOV, *Joseph II. Seine politische und kulturelle Tätigkeit*, II, Viena și Leipzig, 1910, p. 846–857.

⁸⁴ J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena, 1934 (prima ediție tipărită la Dresda în 1764); WINCKELMANN, *Kleine Schriften*, Leipzig, 1913 (aici: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei u. Bildhauerkunst*, p. 61–113); MENGES, *Œuvres*, <Paris>, 1782. Cf. și ULRICH CHRISTOFFEL, *Der schriftliche Nachlass des Anton Raphael Mengs. Ein Beitrag zur Erläuterung des Kunststempfindens im spätern 18. Jahrhundert*, Basel, 1918.

mediul unor copii romane. Studiul naturii, admis cel mult ca un exercițiu pregătitor, nu trebuia să abată pe artist de la contemplarea celui «frumos» transcendent, rezidind în operele sculptorilor antici. O consecință a acestei estetici, pentru care ideea, prizonieră a materiei, devenea obiectul unei nostalgii mereu nesatisfăcute, este principiul așa-numitei «Unbezeichnung»⁸⁵, evitarea oricărei semnificații particulare care ar fi putut altera perfecția și puritatea formei. Opera de artă trebuia purificată de tot ce amintea prea mult lumea materială. De aici disprețul neoclasicilor pentru culoare, pe care, neputînd-o elimina cu totul, înțelegeau să o subordoneze desenului, socotit, spre deosebire de aceasta, de esență intelectuală. Neoclasicismul respingea astfel, în pictură, elementul specific al limbajului pictural. Doctrina întemeietorilor curentului fu însă temperată de eclectismul celor mai mulți dintre reprezentanții săi. Mengs însuși recomanda tinerilor artiști să studieze, dintre moderni, nu numai pe Rafael, pentru desen și expresie, dar și pe Correggio, pentru clarobscur și pe Tizian pentru culoare⁸⁶.

În arta vieneză din ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, personalitatea dominantă și totodată exponentul tipic al gustului neoclasic este Heinrich Füger, pictor format în Italia sub înrîurirea lui Mengs⁸⁷. Compozițiile sale inspirate din istoria romană sau din mitologie, reci și corecte, adevărate «tragédies de collége»⁸⁸, făcură totuși asupra contemporanilor o mare impresie. *Moartea lui Germanicus*, piesa de recepție prezentată de Füger în 1789 Academiei din Viena, fu declarată de secretarul acesteia «ein ganz in raffaelischen Stil ausgeführten Bild»⁸⁹. Dacă versiunea finală a operei supără astăzi prin tonul său solemn și convențional, un studiu în laviu⁹⁰ ne surprinde prin afinitățile sale baroce, pe care artistul se străduia, așadar, să le elimine din versiunea finală a tablourilor sale. Întreaga orientare neoclasică însemna, de altfel, o necurmată polemică împotriva barocului. Maulbertsch, bătrînul maestru al barocului vienez, își trăia ultimii ani, uitat de publicul capitalei⁹¹. Însăși pictura murală, atît de prețuită în secolul lui Tiepolo, era părăsită acum în favoarea picturii de șevalet⁹². Asemenea celor mai mulți dintre reprezentanții de seamă ai neoclasicismului, Füger excelă în portret. În miniaturile sale îndeosebi, de o factură spirituală și energică, artistul atinse o libertate de expresie deplină. În anii de studii, la Neapole, avusese prilejul să vadă portretele engleze din colecția lordului Hamilton, care-l impresionară adînc prin tehnica lor prestigioasă și prin desăvîrșita lor naturalitate⁹³. La această experiență esențială pentru formația sa se adăuga studiul picturii lui Tizian, atît de larg reprezentată în muzeul din Viena⁹⁴. În arta rafinată și complexă a portretiștilor vienezi, tradiția picturală își păstra astfel drepturile, în ciuda aridei estetici oficiale.

⁸⁵ WINCKELMANN, *Geschichte*, ed. cit., p. 150.

⁸⁶ MENGES, *op. cit.*, p. 119–183.

⁸⁷ ALFRED STIX, *H. F. Füger*, Viena-Leipzig, 1925.

⁸⁸ H. FOCILLON, *La peinture au XIX^e siècle*, I, Paris, 1927, p. 390.

⁸⁹ ALFRED STIX, *op. cit.*, p. 52. Reproducerea operei, *ibidem*, pl. XXXIII.

⁹⁰ *Ibidem*, loc. cit. și pl. XXXIV.

⁹¹ KLARA GARAS, *Franz Anton Maulbertsch*, Budapesta, 1960, p. 127.

⁹² *Ibidem*, p. 126.

⁹³ Pentru calitatea miniaturilor sale, Füger era comparat cu Cosway. Putuse vedea portrete engleze și în unele case din Dresda, Viena, Roma. Cf. ALFRED STIX, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁴ Biograful lui Füger explică în parte asemănările dintre portretele acestuia și acelea ale lui Reynolds prin influența exercitată asupra ambilor artiști de opera lui Tizian (ALFRED STIX, *op. cit.*, p. 55).

Profesor și apoi director al Academiei vieneze⁹⁵, Füger exercită o puternică influență asupra tinerei generații de artiști. Directorul Academiei era ajutat în activitatea sa de un consiliu profesoral, cu atribuții foarte largi, printre care și aceea de a alege, pe baza desenelor prezentate, pe elevii cu adevărat înzestrați pentru artă și de a-i sfătui pe cei lipsiți de chemare să se îndrepte spre alte ocupații. Elevii începeau prin a copia desene originale, spre a-și însuși ceea ce se numea atunci « baza desenului istoric ». Treceau apoi la studiul după antic, primind în același timp lămuriri despre alcătuirea oaselor și a mușchilor, « Knochen- und Muskellehre », în care scop se foloseau schelete și preparate anatomice. Urma desenul după nud, în timp ce draperiile erau studiate după așa-numitul « Gliedermann ». Se făceau și studii de peisaj, după desene, dar și în fața motivului « in dem Freyen, nach der Natur ». Există, în sfârșit, și o clasă de pictură ornamentală, destinată mai ales celor ce se pregăteau pentru artele aplicate. Elevii aveau la dispoziția lor felurite cărți de mitologie sau din alte domenii înrudite cu artele, menite să ofere informația necesară celor ce-și propuneau să se dedice compoziției. Nu lipsea, firește, opera de căpătii a esteticii neoclase, *Istoria artei în antichitate* de Winckelmann, retipărită anume pentru elevii Academiei vieneze, în 1776⁹⁶. Cu excepția picturii ornamentale, programa Academiei nu prevedea deci decât clase de desen. Este o particularitate pe care Academia din Viena o împărtășea cu cele mai multe institute de învățământ artistic ale timpului. În legătură cu cea din Dresda cineva scria în 1808: « Este într-adevăr rizibil a pretinde elevilor să devină pictori fără a fi învățat să picteze »⁹⁷. Spre împlinirea acestei lacune se luă încă din 1784 hotărîrea ca elevii cei mai talentați să primească îndrumări practice în atelierele unor pictori cărora li se acordă pensii speciale.

Pentru pictură profesori ai Academiei erau atunci, în afară de Füger, Hubert Maurer⁹⁸, autor de tablouri religioase, în sarcina căruia cădea predarea « elementelor desenului istoric », Johann Christian Brand⁹⁹, specializat în peisaj, G. B. Lampi¹⁰⁰, portretistul de renume european. În afara claselor de desen și a uceniciei în atelierele profesorilor, elevii aveau dreptul de a copia operele vechilor maeștri în muzeul reorganizat de curînd, de Christian von Mechel, și redeschis în palatul Belvedere¹⁰¹. Colecțiile muzeului din Viena, care în trecut erau așezate fără a se ține seama de alt criteriu decât cel decorativ, în spiritul vechilor cabinete de amator baroce, erau acum prezentate pe școli și în ordine cronologică, pentru a oferi ceea ce von Mechel numea o istorie vizuală a artei « eine sichtbare Geschichte der Kunst »¹⁰².

Printre elevii Academiei contemporani cu Altini se numără Joseph Abel, care primi în 1794 medalia de aur pentru tabloul său *Dädalus*¹⁰³,

⁹⁵ Pentru activitatea Academiei de artă din Viena la sfîrșitul secolului al XVIII-lea cf. ALFRED STIX, *op. cit.*, p. 65–69, care folosește, în ce privește epoca lui Füger, nu numai cartea clasică a lui KARL VON LÜTZOW, *Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste*, Viena, 1877, ce nu ne-a stat la îndemînă, dar și material de arhivă inedit. Cf. și *Guide du voyageur à Vienne*, Viena, 1803, p. 108–110; CYRIAK BODENSTEIN, *Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, 1788–1888*, Viena, 1888, p. XXIII–XXIV.

⁹⁶ WINCKELMANN, *Geschichte*, ed. cit., pl. XV.

⁹⁷ ALFRED STIX, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁸ THIEME-BECKER, *op. cit.*, XXIV, Leipzig, 1930, p. 279–280.

⁹⁹ *Ibidem*, IV, Leipzig, 1910, p. 525–526.

¹⁰⁰ *Ibidem*, XX, Leipzig, 1928, p. 272–275.

¹⁰¹ HANS TIEZE, *Le musée idéal de la peinture*, Paris, 1954, p. 14; cf. și *Guide du voyageur à Vienne*, ed. cit., p. 187–201.

¹⁰² CHRISTIAN VON MECHEL, *Verzeichnis der Gemälde der k. k. Bilder Gallerie in Wien*, Viena, 1783, p. XI.

¹⁰³ THIEME-BECKER, *op. cit.*, I, Leipzig, 1907, p. 19.

Franz Rechberger, peisagist și gravor, devenit mai târziu director al Albertinei¹⁰⁴, Joseph Dorffmeister, autorul compoziției *Phidias terminând bustul lui Zeus*¹⁰⁵. Fiul și omonimul lui G. B. Lampi¹⁰⁶, care se va ilustra la rîndul său ca portretist, este de asemenea unul dintre colegii posibili ai lui Altini.

Tînărul venit din Moldova acelui sfîrșit de veac spre a face studii de artă într-o mare capitală nu se așează de bună seamă printre străini, ci caută să se apropie de compatrioții săi sau cel puțin de aceia care, prin limba pe care o vorbeau, prin originea lor și prin religie îi aminteau viața sa de acasă. În Viena înflorea atunci o colonie de negustori răsăriteni, greci și aromâni, vorbind cu toții grecește, cu legături întinse în țările Europei orientale¹⁰⁷. Încă din 1776, Maria Tereza acordase comunității «greco-valahe» dreptul de a-și avea o biserică proprie, în cartierul Steierhof¹⁰⁸. Iosif al II-lea întări privilegiul, tipărit în 1783 într-o broșură în care găsim și reproducerea unei icoane a sfîntului Gheorghe, patronul bisericii¹⁰⁹. Îmbrăcat în armură apuseană, cu mantia ce-i flutură peste umăr în cute baroce, sfîntul are deasupra sa un înger, purtînd în mîini o cunună și o ramură de finic, alegorie a gloriei cuvenite eroului. Sub înrîurirea artei vieneze, zugravul grec se depărtase astfel de convențiile icoanei postbizantine. Curînd se iviră însă neînțelegeri între grecii supuși otomani și cei de cetățenie austro-ungară. Pentru cei din urmă luă ființă, în 1786, o nouă comunitate, care-și așează lăcașul de rugăciune, cu hramul Sfintei Treimi, în casa contelui Stockhammer din Fleischmarkt, în centrul cartierului grecesc¹¹⁰. Catapeteasma acestei capele, datînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea¹¹¹, ne este cunoscută printr-o gravură din 1822¹¹². Cu unele deosebiri în dispoziția icoanelor, ea amintește îndeaproape catapetesmele românești din prima jumătate a veacului trecut, mai ales pe cele din Moldova, legate prin stil de activitatea lui Altini.

În calitatea sa de supus otoman, tînărul artist se va fi alăturat comunității Sf. Gheorghe. «Georg Altini» locuia totuși «lîngă biserica grecească, la nr. 702»¹¹³, așadar în Fleischmarkt¹¹⁴. Viena era atunci pentru greci și, în genere, pentru lumea balcanică, nu numai un centru comercial, dar și unul cultural de cea mai mare însemnătate. Aici apăru, în decembrie 1790, cel dintîi ziar grecesc, publicat de frații Markides Puliu¹¹⁵, care în calitatea lor de librari, răspîndeau cărți cu conținut «ateist și republican»¹¹⁶. La Viena apărură cele patru volume ale traducerii grecești a celebrei cărți a abatelui Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*,

¹⁰⁴ THIEME-BECKER, *op. cit.*, XXVIII, Leipzig, 1934, p. 67.

¹⁰⁵ *Ibidem*, IX, Leipzig, 1913, p. 472.

¹⁰⁶ *Ibidem*, XXII, Leipzig, 1928, p. 275–276.

¹⁰⁷ ALEXANDER PECZ, *Die griechischen Kaufleute in Wien*, Viena, 1888, p. 10–15.

¹⁰⁸ IOAN I. NISTOR, *Bisericile și școala greco-română din Viena*, în *Analele Acad. Rom.*, S. III, Mem. secț. ist., 13 (1932), p. 69.

¹⁰⁹ Reproducere la NISTOR, *op. cit.*, pl. I.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 75–76.

¹¹¹ ALFRED SCHNERICH, *Wiens Kirchen und Kapellen*, Zürich, 1921, p. 132.

¹¹² Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe, inv. 30 374.

¹¹³ Vezi mai sus, p. 4, nota 2.

¹¹⁴ Biserica Sf. Treime «a grecilor și a românilor neuniți din Viena» avea nr. 705 (cf. WILHELM KISCH, *Die alten Strassen und Plaetze Wiens*, Viena, 1888, p. 456). Casa nr. 702, așezată peste drum de vechea berărie «Zum gelben Adler» într-un colț al străzii Hafnersteig, purtînd numele semnificativ de «Griechenwinkel», se afla în spatele bisericii. (*Ibid.*, p. 488, nota 2; aici, în figura 176, și imaginea casei nr. 702, în care a locuit Altini, după un desen de Emil Hütter).

¹¹⁵ DEMOSTENE RUSSO, *Primele ziare grecești din Viena*, *cit.*, p. 359–384.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 367.

pentru publicul apusean operă de inițiere în vechea civilizație elenică, dar pentru grecii care așteptau tot mai nerăbdători momentul eliberării lor naționale un izvor prețios de îndemnuri patriotice¹¹⁷. Ideile revoluției franceze își făcură drum de timpuriu către popoarele din răsăritul Europei, aflate fie sub dominație otomană, fie în Imperiul austro-ungar. Un agent al Franței republicane în Principate scria în 1793 că negustorii din Ianina și din celelalte ținuturi ale Greciei, așezați în Moldo-Valahia, erau cu toții niște « sans-culottes », cerîndu-i neconținut proclamații și cîntece revoluționare¹¹⁸.

Adept al ideilor franceze de libertate și egalitate, Rigas, venit la Viena în 1796, începu să desfășoare o intensă propagandă revoluționară pentru eliberarea popoarelor balcanice de sub stăpînirea otomană¹¹⁹. Întunecelele prăvălii din cartierul grecesc fură atunci martorele unor neobișnuite adunări, în care negustori, calfe, studenți, adunați în jurul poetului, ascultau imnul libertății compus de Rigas și discutau paragrafele viitoarei constituții. Unul dintre acești studenți era medicinistul « Caracassis »¹²⁰, care nu poate fi altul decît viitorul doctor Constantin Caracaș, venit din Țara Românească pentru a urma cursurile Universității din Viena¹²¹. Activitatea de mai tîrziu a lui Constantin Caracaș¹²², legăturile sale cu cercurile filelenice din țară¹²³, ca și ideile de critică socială ale operei sale¹²⁴, atît de asemănătoare cu ale unui Dinicu Golescu, se leagă astfel, la originea lor, de acest episod vienez. Ideile care pluteau atunci în atmosfera coloniei grecești din Viena își avură, fără îndoială, rolul lor și în formația celuiilalt student din Principate aflat acolo în acei ani, Eustatie Altini. Pentru acesta din urmă, studiile de artă nu constituiau, desigur, numai o simplă preocupare profesională. Neoclasicismul, care-și propunea să imite arta greacă, evoca timpurile de glorie ale patriei elenice, ca și vechiul ideal de libertate și simplitate.

Rigas, urmînd în această privință exemplul revoluției franceze, se gîndi de altfel să pună în slujba cauzei și artele. În 1797 el tipări o mare hartă a Greciei, al cărei frontispiciu gravat este o sinteză a programului său de reînviere națională.¹²⁵ Nu uită nici Principatele, tipărind și împodobind cu frontispicii gravate alte două hărți, a Țării Românești și a Moldovei¹²⁶. O chestiune care ar merita o analiză mai atentă este aceea a desenatorilor după care au fost executate

¹¹⁷ Cf. NESTOR CAMARIANO, *Contributions à la bibliographie de Rigas Velestinlis*, în *Balkanica*, I (1938), p. 218—222.

¹¹⁸ Raportul lui Hortolan către Descorches, ambasadorul republicii franceze la Constantinopol, din 15 octombrie 1793, în HURMUZACHI, *Documente*, supl. I, vol. II, p. 94.

¹¹⁹ AP. DASKALAKIS, *op. cit.*, p. 61—130; NESTOR CAMARIANO, *Cîteva considerații cu privire la revoluționarul Rigas Velestinlis*, în *Studii*, 17 (1964), p. 1110—1116.

¹²⁰ AP. DASKALAKIS, *op. cit.*, p. 165.

¹²¹ Diploma prin care « ornatissimus doctissimusque vir Constantinus Karakasse » primește titlul de doctor în medicină al Universității din Viena, « antiquissima ac celeberrima Universitas Vindobonensis », poartă data de 11 februarie 1800. (Originalul inedit în posesia familiei). Documentul lămurește astfel chestiunea studiilor

vieneze ale lui Constantin Caracaș, îndelung discutată de biografia acestuia. (Cf. POMPEI GH. SAMARIAN, *Medicina și farmacia în trecutul românesc*, II, București, 1938, p. 83—84).

¹²² Cf. și *Contribuții la istoria medicinei în R.P.R.*, București, 1955, p. 50—52.

¹²³ Era membru al Societății literare « greco-dace » înființată în 1811. Cf. C. ERBICEANU, *Bărbații culti greci și români*, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, Mem. secț. ist., 27 (1904—1905), p. 172.

¹²⁴ CONSTANTIN CARACAȘ, *Topografia Țării Românești*, lucrare tipărită după moartea autorului de I. Heliade Rădulescu, în 1830. O ediție românească (originalul este în limba greacă) a dat POMPEI P. SAMARIAN (*O veche monografie sanitară a Munteniei*, « *Topografia Țării Românești* » de dr. Constantin Caracaș, București, 1937).

¹²⁵ AP. DASKALAKIS, *op. cit.*, p. 52—55.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 55—56.

aceste gravuri, artiști din mediul vienez, poate studenți ai Academiei. Există mai multe portrete ale lui Rigas, datînd din timpul vieții sale, dintre care unul, desen în creion, este opera lui N. Moskovakis, fost profesor la școala grecească din București¹²⁷. Era un prieten al lui Rigas, originar, ca și acesta, din Tesalia, pe care se cuvine deci să-l adăugăm la lista artiștilor ce au lucrat în Principate în secolul al XVIII-lea. Între harta Greciei și aceea a Moldovei, spre pildă, deși tipărite în același an, este în orice caz, în ce privește frontispiciile gravate, o mare deosebire. În timp ce prima atestă însușiri incontestabile de desenator, mai ales în compozițiile de mici dimensiuni, în gustul lui Chodowiecki, cea de-a doua, cu alegoriile sale naive, este de mîna altui artist, mai puțin abil, un amator sau un începător. O altă întrupare a ideilor lui Rigas privitoare la rolul social al artei este un portret al lui Alexandru Macedon, gravat după o camee antică și înconjurat de felurite inscripții lămuritoare și de mici compoziții¹²⁸. Atunci cînd conspirația lui Rigas fu descoperită, în decembrie 1797, poliția austriacă defini ea însăși, în procesul verbal al anchetei, scopul urmărit prin răspîndirea portretului și a hărților, din care un mic număr de exemplare se vîndură la Viena, restul fiind expediate în Țara Românească și în Moldova, « spre a-i lumina pe locuitori și a le arăta, prin contrast, ce au fost odată și ce sînt acum »¹²⁹.

Portretul lui Alexandru Macedon a circulat în Țara Românească prin mijlocirea negustorului Avrami, în timp ce la Iași un văr al lui Costache Conachi, elev al Academiei domnești, și-l cumpăra în 1798. La Iași, unde trăiau frații Ioan și George Mihail, doi prieteni ai lui Rigas, iar cărțile acestuia se vindeau în sute de exemplare, se refugiase și doctorul Polizu, un alt adept al poetului din Velestin, urmărit de poliția austriacă pentru principiile sale politice¹³⁰. Izvoarele nu ne spun deocamdată cît timp a rămas Altini la Viena. În februarie 1797 s-ar părea că încă nu se întorsese, căci portretul lui Iacov Stamati, pictat la această dată, nu este opera sa. Abia în 1802, același mitropolit îi va încredința cea dintîi comandă cunoscută nouă, catapeteasma bisericii Banu din Iași.

IV

Un fapt care merită a fi relevat este orientarea modernă, de tendință apuseană, a lui Iacov Stamati. De la nici un alt mitropolit moldovean, în afară de Veniamin Costachi, nu ne-au rămas atîtea portrete. Cel puțin trei pictori au zugrăvit, cum am văzut, chipul ierarhului la diferite vîrste și avem și copii făcute în timpul vieții acestuia¹³¹. Icoanele catapetesmei de la Huși, pentru

¹²⁷ AP. DASKALAKIS, *op. cit.*, p. 225.

¹²⁸ AP. DASKALAKIS, *op. cit.*, p. 55. Exemplarul aflat la Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe, inv. 2 028, a fost analizat de NESTOR CAMARIANO (*Contributions à la bibliographie de Rigas Velestinlis*, p. 227—229).

¹²⁹ K. AMANTOS, *Anekdotă engraftă per la Rigas Velestin*, Atena, 1930, p. 154. Prin portretul lui Ștefan cel Mare, « domn și iroa a Moldovii », litografiat tot la Viena, un sfert de veac mai tîrziu, prin 1822, G. Asachi va urmări, în același spirit, să contribuie la deșteptarea conștiinței naționale

a poporului român. Cf. REMUS NICULESCU, *Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, 1 (1955), p. 73—80.

¹³⁰ Pentru ecoul mișcării lui Rigas în țările române, cf. AL. ELIAN, *Conspiratori greci în Principate și un favorit mavroghenes*: Turnavitu, în *Revista istorică*, 21 (1935), p. 337—347 și NESTOR CAMARIANO, *Cîteva considerații cu privire la revoluționarul Rigas Velestinlis*, p. 1113.

¹³¹ Vezi mai sus, p. 14—16, repr. p. 12—14. Cf. și lista portretelor lui Iacov Stamati, dată de AL. I. CIUREA, *op. cit.*, p. 20.

terminarea căreia episcopul proaspăt ales cerea ajutorul domnitorului, sînt dovada spiritului său deschis către cultura apuseană. Ca mitropolit Iacov se arată mai departe în pas cu vremea. La Iași, în «tipografia preosfinției-sale cea din nou făcută», apărură manualele compilate de episcopul Amfilohie după autori occidentali¹³² și, lucru surprinzător, tălmăcirea unui roman, *Critil și Andronius*¹³³. Anaforaua sa asupra reformei școalelor, la redactarea căreia a colaborat și Scarlat Sturza¹³⁴, este un adevărat manifest iluminist. Mitropolitul, care admira pe «adîncul Monteschiu», cel care spusese că «toate cele ce sînt au pravile», făcea elogiul științelor pozitive, epistimurile, căci «știință este toată întrecerea cu care întrece un neam pre altul și un oraș pre altul pentru epistimuri și alte meșteșuguri ca acestea, și vederat încă este că o academie fără epistimuri este ca o casă fără ferești»¹³⁵.

În 1799, văzînd că biserica breslei calicilor, numită «a Banului», a ajuns «foarte la proastă stare, încît au rămas numai să cadă și de istov să se risipească», hotărî reclădirea ei, organizînd o colectă pentru strîngerea fondurilor, la care contribui el însuși cu o sumă însemnată¹³⁶. Alegerea luminatului prelat este și de astă dată semnificativă. Noua biserică trebuia să fie, în mijlocul Iașilor, un monument de artă modernă, clădit nu în spiritul tradiției, ci în stil neoclasic, cu un decor simplificat, după exemplul arhitecturii religioase care se răspîndea atunci în Austria și în Rusia¹³⁷. Este ceea ce luă asupra-și să facă «Herr Leopold», arhitectul adus poate din Transilvania, de unde venea și Wolf, medicul mitropolitului¹³⁸. Pentru zugrăvirea catapetesmei cel chemat fu Eustatie Altini, de al cărui nume va fi legată de acum înainte, pînă la moartea sa, noua orientare a picturii în Moldova. Altini terminase lucrul în jurul datei de 7 iunie 1802, cînd îl găsim înscris în condica bisericii cu un dar de 200 de lei, fără îndoială din banii încasați pentru catapeteasmă¹³⁹. Anul 1802 figurează de altfel în trei inscripții grecești, una pe icoana *Maicii Domnului* din catapeteasmă: «Eustatie Altini a pictat», iar celelalte două, identice, pe icoanele așezate în pronaos, *Isus* și, din nou, *Maica Domnului*: «S-a pictat de Eustatie N. Altini și s-a dăruit bisericii Tuturor Sfinților de către dumnealui Luca Banul, 1802, august 1»¹⁴⁰.

Eustatie Altini se afla în legătură însă, încă de la începutul activității sale, nu numai cu mitropolitul Iacov Stamati, dar și cu Veniamin Costachi,

¹³² *De obște gheografie* (I. BIANU și NERVA HODOȘ, op. cit., II, p. 378–379, nr. 594) și *Elementi arithmetice* (ibidem, II, p. 383–384, nr. 596), ambele tipărite la Iași în 1795.

¹³³ Ibidem, II, p. 359–361, nr. 574.

¹³⁴ N. IORGA, *Istoria învățămîntului*, p. 139.

¹³⁵ TH. CODRESCU, *Uricariul*, III, Iași, 1853, p. 12–22; cf. și AL. I. CIUREA, op. cit., p. 230–231.

¹³⁶ *Condica a sfintei biserici a Adormirii Pre Sfintei Maicei lui Dumnezeu ce să numește a Banului, leat 1799, martie 25*. Copie la C. BOBULESCU *Inscripțiile bisericilor din orașul Iași*, mss., Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, A. 1580, f. 401–403.

¹³⁷ G. BALȘ, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 289.

¹³⁸ N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*,

II, București, 1908, p. 189.

¹³⁹ *Condica bisericii Banu*, cit., f. 405.

¹⁴⁰ N. IORGA, op. cit., II, p. 191. Luca Banul nu trebuie confundat cu primul ctitor, de la începutul secolului al XVIII-lea, care întimplător avea același rang (pentru acesta cf. PAUL MIHAIL, *Manuscrisul slav de la Schitul Mare din Galiția, aflat la Iași*, în *Mitropolia Moldovei*, 38 (1962), p. 593–596). Numele întreg al donatorului din 1802 este Mihai Luca Banul; îl găsim printre membrii Divanului lui Alexandru Callimachi, în 1795 (N. IORGA, *Documente privitoare la familia Callimachi*, I, p. 53). Era, se pare, un prieten al mitropolitului, care-l institui prin testament episcop al bisericii, alături de un nepot al său, vel paharnicul Toma Stamati (AL. I. CIUREA, op. cit., p. 240).

discipolul și succesorul acestuia. În 1803, la 8 februarie, Veniamin, episcop al Romanului, îi dăruie un loc din pământul episcopiei « pentru ca să-și facă grădină și livadă ». Pictorul se îndatora în schimb să dea episcopiei câte trei ocale de ceară pe an, ceea ce arată că intenționa să-și procure și stupi. Era căsătorit încă de atunci, căci livada urma s-o stăpânească în veci « atît dumnealui și jupîneasa d-sale, cum și moștenitorii d-sale, în pace și nestrămutat de nimeni »¹⁴¹. Altini luase pe Casandra, fica slugerului Alexandru Fote, a cărui soție, Roxandra, născută Kogălniceanu, era o mătușă a marelui istoric. Prin Casandra pictorul se înrudea cu numeroase familii ieșene¹⁴². Soții Altini avură două fete, Luța și Safta, căsătorite mai târziu, prima cu un oarecare Iordache, căminar, iar cea de-a doua cu comisul Costache Teodor.

Despre proprietatea din Roman nu mai aflăm însă nimic în izvoare. Rudele lui Altini din Roman, de le va fi avut, nu figurează, sub acest nume cel puțin, în catagrafia orașului de la 1818¹⁴³. Ceea ce știm sigur este că în același an, la 25 august, Altini își avea casa din Iași în mahalaua bisericii Patruzești de Sfinți, « pe locul ce s-au dat dumnealui medelnicerului Efstatie zugravu »¹⁴⁴. Terenul îi fusese pus la dispoziție, cu anumite obligații, cum se va vedea, de către epitropia bisericii. Între timp i se dase deci și un rang boieresc, recunoaștere a realizărilor sale de pînă atunci, dintre care nu știm însă decît icoanele de la biserica Banu. De aici înainte, pictorul va fi menționat în documente cu rangul pe care-l avea, spre deosebire de frații săi, rămași mai departe în « starea de gios »¹⁴⁵. În cele mai multe cazuri, rangurile boieresti nu mai aveau, de altfel, sub ultimele domnii fanariote, decît o semnificație onorifică. În 1793 întîlnim în Iași pe un Ștefan zugravul postelnicel¹⁴⁶. Sub Alexandru Moruzi, în 1805, spișerul curții era serdarul Iordache, în timp ce un Matei condicarul ajunsese clucer¹⁴⁷.

Biserica Patruzești de Sfinți se află pe Copou. Din « Ulița Mare », cum se numea atunci strada care urcă dealul, se intra la dreapta pe un drum îngust ce ducea spre biserică, pe lîngă casele postelnicului Matei Costachi, fratele mai mare al mitropolitului Veniamin¹⁴⁸. Urma casa lui Eustatie Altini, așezată într-o curte de 15 stînji, o construcție cu un singur cat, lungă și joasă,

¹⁴¹ Arh. st. Iași, doc. p. 283/2.

¹⁴² Cf. spișele familiilor boieresti alcătuite de Costache Tufescu și publicate de G. BEZVICONI în *Din trecutul nostru*, 3 (1935), nr. 17–20, p. 13. Părinții Roxandrei Fote erau stolnicul Constantin Kogălniceanu și Anastasia, născută Cazimir. O soră a ei era măritată cu Iordache Iurașcu, în timp ce unchiul săi după tată erau Enache Kogălniceanu și pitarul Nicolae, care ținea pe Bălașa Caracaș. Casandra Altini avea un frate, Dumitrache, și două surori, Bălașa Mereacre și Mări-oara Șeptelici.

¹⁴³ *Itinerariul locurilor cu acarete și virane a orașului Roman după planul economic din anul 1818*, Roman, 1879.

¹⁴⁴ N. IORGA prezintă, în *Revista istorică* 2 (1916), p. 98, o « hartă a locuitorilor bisericii Patruzești de Sfinți » din 25 august 1803, aflată atunci printre hirtile necatalogate ale Academiei Române. Fizionomia aceleiași mahalale în 1812 ni s-a păstrat

datorită unui document similar din arhiva bisericii Patruzești de Sfinți: *Hartă gheometricăscă de stare locului a sfintei biserici a hramului Patruzești de mucenici din Iași, care s-au rădicat la anul 1812, april 1, de mine, Dimitrie Kelemen, inginer*. Cf. Ștefan C. Gheorghiu, *Biserica « Sf. 40 Mucenici » din Iași*, în *Mitropolia Moldovei*, 38 (1962), p. 40–52.

¹⁴⁵ V. mai sus, p. 6, nota 18.

¹⁴⁶ N. IORGA, *Studii de istorie și de istorie literară*, în *Literatură și artă română*, 4 (1899–1900), p. 691.

¹⁴⁷ N. IORGA, *Documente și cercetări asupra istoriei financiare și economice a Principatelor Române*, București, 1900 (extras din *Economia națională*), p. 82–83.

¹⁴⁸ Cf. C. BOBULESCU, *Din viața mitropolitului Veniamin Costachi*, Chișinău, 1933, p. 51–54. Matei Costachi muri în 1808, sfîșiat de propriii săi ciini (*ibidem*, p. 62).

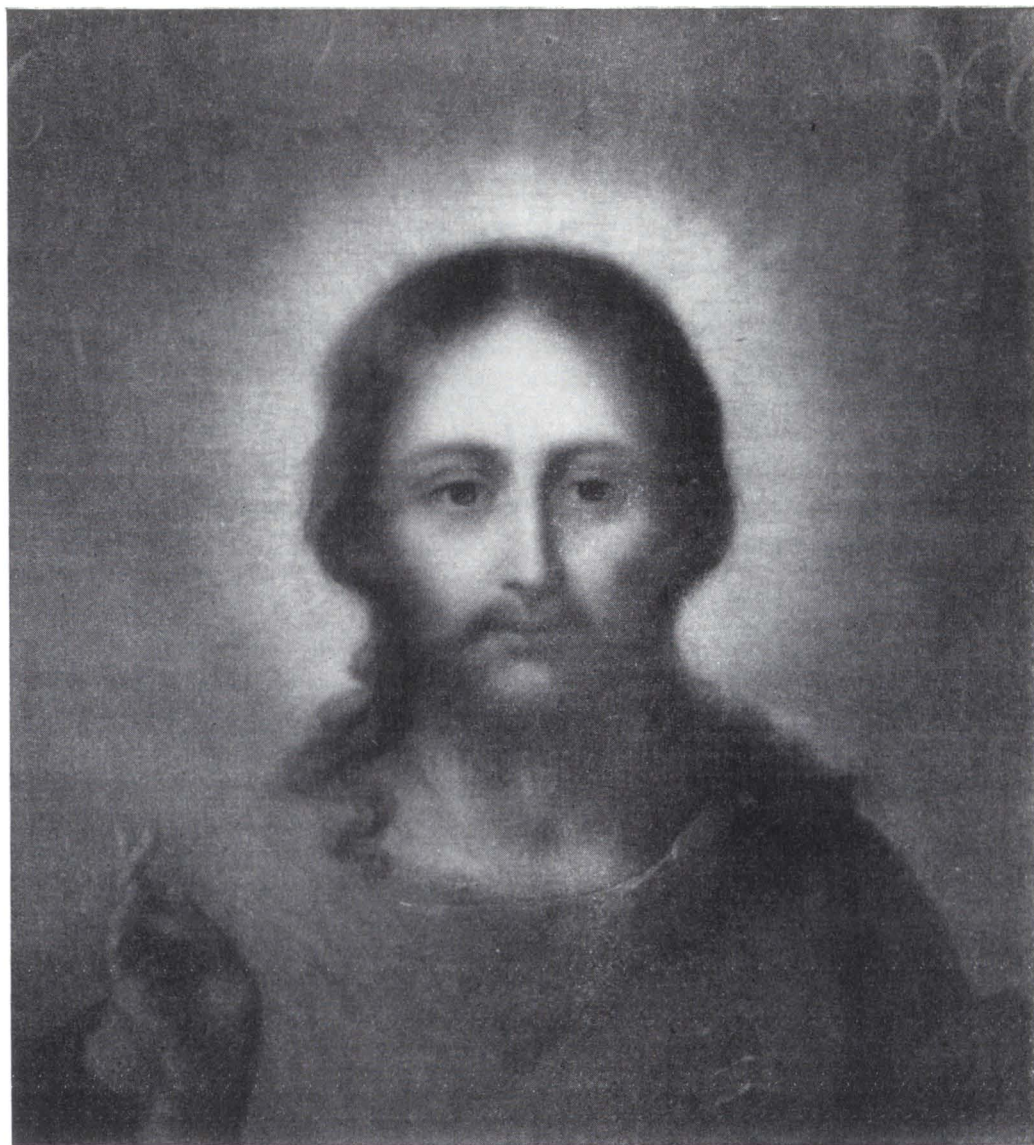


Fig. 10. — Eustatie Altini: Isus. 1802. Detaliu. (Iași, Biserica Banu).

cu o fereastră la drum. Apoi o altă uliță se deschidea la stînga între curtea lui Eustatie și țintirimul bisericii, spre casele căminarului Nicolae Hrisoverghi. Aici se născu în 1811 al doilea fiu al căminarului, viitorul poet ¹⁴⁹. Mai în fund ședea serdarul Alexandru Hrisoverghi, fratele lui Nicolae ¹⁵⁰. Alți vecini ai pictorului erau pitarul Mătieș ¹⁵¹, Manolache Crăste, pitarul Dinu, căminarul Ioniță Sturza ¹⁵², « ce au cumpărat casă de la moașa », căminăreasa

¹⁴⁹ M. KOGĂLNICEANU, *Viața lui A. Hrisoverghi*, în A. HRISOVERGHI, *Poezii*, Iași, 1843, p. X.

¹⁵⁰ Alexandru Hrisoverghi, « deși grec, știa foarte bine românește », cum o dovedește o însemnare a sa de pe un manuscris din 1779. Cf. C. ERBICEANU, *Din biblioteca seminarului Veniamin din Iași*, în *Revista teologică*, 3 (1885), p. 403.

¹⁵¹ Pare a fi fost un soi de administrator de moșie. Îl întâlnim menționat în această calitate într-un document din 23 iunie 1816. Cf. N. IORGA, *Documente privitoare la familia Callimachi*, I, p. 524–525.

¹⁵² Murise la 25 iunie 1810, cînd spătarul Șerban Negel, un alt frate al mitropolitului, împărțea



Fig. 11. — Eustatie Altini: Profetul Daniel. 1805. Detaliu. (Roman, Biserica episcopală).

Anica Costandache, și o « Marie cusătoare ». În 1812, apăruseră noi nume: Anica Roset, doctorul Luca. Matei Costachi murise, lăsînd în locu-i pe văduva sa, « postelniceasa Casandra Negiuloaie ». Adresîndu-se Divanului domnesc, epitropia bisericii obținu atunci ca fiecare dintre cei ce-și făcuseră case pe locurile acesteia să plătească bezmăn cîte cinci lei de stînjien pe an. Mahalagii refuzaseră la început a plăti mai mult decît « cei ce au casă pe șesul Bahluiului ». Li se arătă însă că acolo « în mlaștini, unde se adună toate necurățiile orașului și în ce mai multă vreme a anului să află petrecînd în apă, în umezăli și în nesuferite putori », se trăia cu totul altfel decît pe locul bisericii lor, aflat « în mahalaoa ce mai de frunte a orașului și la ce mai frumoasă parte

bani pe la biserici « pentru răposatul căminar Ioniță Sturza » (N. IORGA, *op. cit.*, I, p. 45). Și acest vecin al lui Altini era deci legat, în calitate

de rudă sau de prieten, de familia Costachi. Pentru Șerban Negel cf. C. BOBULESCU, *op. cit.*, p. 57—60.

de loc, unde este cel mai curat aer pentru sănătate și unde toată boierimea să trag de-șă întemeiază casă de așezări »¹⁵³.

Din 1803 datează se pare icoanele pe care Altini le-a pictat pentru biserica ortodoxă din Bălți. Este și de astă dată un monument neoclasic, clădit, se afirmă, de un oarecare Weisman, arhitect din Galiția. Biserica ar fi fost sfințită în 1803, an care se află însemnat și pe una din icoanele catapetesmei¹⁵⁴. Ctitorul bisericii din Bălți, Iordache Panaite, era căsătorit cu Maria Costachi, o rudă a mitropolitului. Veniamin Costachi va fi mereu prezent în viața lui Altini. Ierarhul și pictorul aveau neîndoielnice afinități, fiind apropiați și prin vîrstă: Veniamin se născuse în 1768¹⁵⁵. Este cunoscut spiritul egalitar al mitropolitului, care, deși el însuși de origine aristocratică, punea meritul mai presus de naștere. În 1803, cînd luase hotărîrea de a înființa seminarul de la Socola, destinat să dea viitorilor preoți învățătura trebuitoare în limba română, tînarul mitropolit ar fi întîmpinat rezistența unor boieri, care în numele solidarității de clasă i-ar fi cerut să renunțe a mai acorda sprijinul său unor oameni de jos. Răspunsul pe care o povestire contemporană îl atribuie lui Veniamin este semnificativ pentru atitudinea sa: « Dumneavoastră, boierilor, prin o putere morală de care aveți mare lipsă, sînteți în stare a vă sprijini fiii să nu cază din clasa lor, dar cu toată încordarea nu veți reuși niciodată a pune stavilă meritului să nu se urce în linia unde stați dumneavoastră »¹⁵⁶. Numeroasele portrete ale mitropolitului, de la cel pierdut, care-l înfățișează ca ieromonah¹⁵⁷, pînă la cel pictat de Schöffft în 1837¹⁵⁸, ca și bisericile pictate cu sprijinul său, a căror cercetare sistematică nu a fost întreprinsă încă, vădesc un incontestabil interes pentru artă, și îndeosebi preocuparea de a răspîndi în Moldova un stil artistic unitar, de proveniență apuseană. În 1805 Altini pictă astfel, din însărcinarea lui Veniamin Costachi, icoanele împăratești ale bisericii Sf. Gheorghe, vechea catedrală a mitropoliei din Iași. Icoana lui Isus poartă semnătura pictorului, ca de obicei, în grecește: « Eustatie Altini a pictat, 1805, 30 aprilie », alături de o inscripție amintind numele mitropolitului: « Adu-ți aminte Doamne de Veniamin arhiereul »¹⁵⁹.

Anul 1805 este însă deosebit de însemnat în activitatea lui Altini prin terminarea unei alte lucrări, catapeteasma bisericii episcopale de la Roman. Inscripția, desfășurată între două registre de icoane, ne dă și numele celui care a avut inițiativa: « Cu cheltuială bogată a înalt-preasfințitului episcop domnului domn Gherasim a fost pictată și înfrumusețată această dumnezeiască și sfîntă tîmplă de către Eustatie Altini pictor, 1805, august 25 »¹⁶⁰. Devenit episcop al Romanului în 1803, cînd Veniamin fu ales mitropolit, Gherasim

¹⁵³ *Anafora Divanului Cnejei Moldovei* din 11 august 1812. (Arhiva bisericii Patruzeci de Sfinți din Iași).

¹⁵⁴ DIMITRIE BEJAN, *Biserica Sf. Nicolae din orașul Bălți*, cit., p. 270.

¹⁵⁵ C. BOBULESCU, *op. cit.*, p. 94–95.

¹⁵⁶ *Trăsuri din viața mitropolitului Veniamin*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 11 (1848) p. 25–26.

¹⁵⁷ C. BOBULESCU, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵⁸ C. BOBULESCU (loc. cit.) menționează existența a 15 portrete ale mitropolitului. Cf. și

I. D. ȘTEFĂNESCU, *Amintiri de la mitropolitul Veniamin Costachi*, în *Biserica ortodoxă română*, 64 (1946), p. 487; IUSTIN GASPARG, *O copie necunoscută a unui portret al mitropolitului Veniamin Costachi*, în *Mitropolia Moldovei*, 34 (1958), p. 834–835.

¹⁵⁹ V. BRĂTULESCU, *Vechi icoane și fresce din Iași*, în *Mitropolia Moldovei*, 34 (1958), p. 723–724.

¹⁶⁰ Textul grecesc la MELCHISEDEC, *Cronica Romanului*, București, 1875, II, p. 178.

Clipa Barbovski este o interesantă figură de cleric iluminist ¹⁶¹. Înainte de a deveni traducătorul lui Voltaire, studiasse în tinerețe la Halle, unde însoțise pe nepotul mitropolitului Leon Gheuca, sub privegherea unui prieten al acestuia, care petrecuse un timp în Moldova, vestitul cărturar sîrb Dositei Obradovici. Bărbat «cult și iubitor de învățătură» ¹⁶², Gherasim era atent la frământările politice și sociale ale vremii și, mai târziu, cînd va izbucni revoluția grecească de la 1821, eteriștii vor găsi în discipolul lui Dositei Obradovici un simpatizant și un sprijinitor. Denunțat pentru atitudinea sa de «eterist notoriu» ¹⁶³, Gherasim va fi silit să se refugieze, spre a nu fi lovit de măsurile luate de turci împotriva eteriștilor. Sentimentele sale erau împărtășite și de Veniamin, care sprijini de asemenea Eteria și avu la rîndu-i de suferit de pe urma atitudinii sale ¹⁶⁴.

Este de aceea sugestiv faptul că la 1 august 1805, cînd Altini lucra încă la icoanele catapetesmei, cei doi ierarhi, mitropolitul Veniamin și episcopul Gherasim, semnau actul de constituire al unei asociații, în aparență de binefacere, în realitate menită să strîngă fonduri pentru o eventuală ridicare împotriva turcilor. Actul, care menționează vag scopurile asociației («spre oarecare ajutoriu al celor streini și lipsiți»), precizează însă din cine era alcătuită această frăție, «Adelfaton» ¹⁶⁵. Își ridicau glasul, spre a chema noi adepți în sprijinul cauzei, cei ce nu fără mîndrie își spuneau acum «noi, neguțători greci ce ne aflăm aici în Iași», știind că alături de ei aveau și pe «alții din pămînteni, prea de bun neam boieri și preacinstiți neguțători». Era lumea însăși a lui Eustatie Altini și a fraților săi. Format în Viena redeșteptării grecești și a lui Rigas, artistul nu pătuse rămîne străin de marea mișcare de eliberare care se pregătea în jurul său. Un ecou al simpatiilor filelenice ale celor trei frați este faptul că îi găsim printre prenumerații *Geografiei* lui Lascaris, apărută în 1808, în care autorul ia apărarea grecilor, «ale căror păcate sînt izvorîte numai din îndelungata lor sclavie și care n-au pierdut niciodată din vedere un ideal de libertate și cultură» ¹⁶⁶. Amintirea lui Rigas era departe de a se fi stins la Iași, unde scrierile sale politice continuau să circule în copii manuscrise ¹⁶⁷.

Capitala Moldovei era atunci, mai ales datorită Academiei domnești, un important centru de cultură neogreacă. Cînd, în 1812, se luă hotărîrea de a se așeza aici o tipografie grecească, se prevăzu ca venitul acesteia să fie destinat pentru înființarea unei școli de limbi străine și de arte frumoase ¹⁶⁸. Este cel dintîi proiect de organizare a învățămîntului artistic în țările române.

¹⁶¹ Pentru episcopul Gherasim, cf. și N. IORGA, *Francmasoni și conspiratori în Moldova secolului al XVIII-lea*, în *Analele Acad. Rom.*, S. III, Mem. Secț. ist., 8 (1928), p. 302–304; C. BOBULESCU, *op. cit.*, p. 136–143.

¹⁶² MELCHISEDEC, *Cronica Romanului*, II, p. 179.

¹⁶³ ANDREI OȚETEA, *Tudor Vladimirescu și mișcarea eteristă în țările române*, București, 1945, p. 191; cf. și C. ERBICEANU, *Istoria Mitropoliei Moldovei*, București, 1888, p. 167.

¹⁶⁴ C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. LXIX, nota 4; ANDREI OȚETEA, *Mișcarea eteristă în Moldova, în În amintirea lui Constantin Giurescu*, București, 1944, p. 367–368.

¹⁶⁵ Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise,

doc. 61/LXVIII. Documentul a fost publicat de C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. 342–345. Cf. și V. A. URECHIA, *Istoria românilor*, VIII, București, 1897, p. 742.

¹⁶⁶ N. IORGA, *Un patron macedonean și prenumerați români*, în *Revista istorică*, 4 (1918), p. 6–8. Frații Altin se înscriu cu 10 exemplare, spre deosebire de ceilalți prenumerați care, cu rare excepții, se mulțumesc cu cite unul singur.

¹⁶⁷ AL. ELIAN, *Sur la circulation manuscrite des écrits politiques de Rhigas en Moldavie*, în *Revue roumaine d'histoire*, 1 (1962), p. 490–497.

¹⁶⁸ DEMOSTENE RUSSO, *Primele ziare grecești la Viena*, *cit.*, p. 396.

Singurul artist din Moldova în stare a lua asupra-i conducerea unei clase de pictură era atunci Eustatie Altini, fostul elev al Academiei din Viena. În jurul său lucrau mai mulți ucenici, « acei puțini sholeri ai săi » de care va vorbi mai târziu Asachi ¹⁶⁹, ce vor răspîndi, dacă nu arta lui Altini, cel puțin tipurile și rețetele atelierului său. Din Moldova va pleca astfel, prin 1820, un bursier trimis de Mihai Șuțu pentru a studia pictura la Paris. Știm și la cît se ridica bursa acordată acestui artist necunoscut: 200 de galbeni pe an ¹⁷⁰. S-ar putea să fie și acesta vreunul dintre « sholerii » lui Altini. Este desigur cazul de a pune aceste încercări de sprijinire a vieții artistice în legătură cu Eteria filomuzilor, înființată la Atena în 1813, și reorganizată la Viena în anul următor, care-și propunea a pregăti prin cultură eliberarea națională a poporului grec ¹⁷¹.

În 1814 doi zugravi din Focșani, Nicolae Teodorescu și Costache Focșeneanu, veniră la Iași, atrași de « faima unui renumit pictor care se stabilise acolo » ¹⁷² și care de bună seamă nu este altul decît Altini însuși, ajuns acum la apogeul activității sale. Cu zece ani înainte, cei doi fuseseră la Căldărușani, unde lucraseră un timp pe lîngă polcovnicul Matei, unul dintre precursorii picturii noastre moderne. Mai târziu, pitarul Nicolae Teodorescu va deveni la rîndul său întemeietor de școală și va contribui, cu mijloace destul de modeste de altfel, la răspîndirea icoanei neoclaseice în Țara Românească ¹⁷³.

Activitatea lui Altini dintre 1805 și 1813 nu ne este cunoscută. Este posibil ca lucrări ale sale datînd din acești ani să mai iasă la iveală. În 1808 însă, protectorul artistului, Veniamin Costachi, părăsi scaunul metropolitan pentru a se retrage la mănăstirea Neamț, unde rămase pînă în 1812 ¹⁷⁴. Este o împrejurare ce pare a fi dus la o restrîngere a producției de pictor religios și, firește, a veniturilor lui Altini. În orice caz, în 1809 îl vedem cumpărînd, prin intermediul fratelui său Enache, de la un Gavril Dascălușul zis Papăjămnă, o cîrciumă din mahalaua Talpalari, ceea ce ar denota că artistul încerca să găsească și alte mijloace de întreținere ¹⁷⁵. Apoi, în 1811, Altini se împrumută cu suma de 7 000 de lei, punîndu-și amanet casa de pe Copou și cîrciuma de la Talpalari, datorie pe care nu va izbuti să o plătească pînă la moarte ¹⁷⁶.

Îl regăsim lucrînd abia în 1813, după revenirea lui Veniamin. Pentru biserica mănăstirii Sf. Spiridon, unde mitropolitul fusese egumen în tinerețe ¹⁷⁷, Altini pictă cea mai remarcabilă dintre catapetesmele sale, în

¹⁶⁹ Zugrăvia în Moldova, cit.

¹⁷⁰ CARL IKEN, *Leukothea. Eine Sammlung von Briefen eines geborenen Griechen über Staatswesen, Literatur u. Dichtkunst des neueren Griechenlands*, II, Leipzig, 1825, p. 191. După un alt izvor, domnitorul ar fi trimis nu numai unul, ci chiar mai mulți tineri să studieze pictura la Paris (Notă lui LEJEUNE la traducerea cărții lui RAICEVICH, *Voyage en Valachie et en Moldavie*, Paris, 1822, p. 136). Același autor adaugă că, „din pricina evenimentelor”, această inițiativă n-a avut nici o urmare.

¹⁷¹ ANDREI OȚETEĂ, *Eteria, o sută cincizeci de ani de la întemeierea ei*, în *Studii*, 17 (1964), p. 1241.

¹⁷² B. IORGULESCU, *Din istoria picturii în Muntenia, în Literatură și artă română*, 5 (1900–1901), p. 224–225.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 225–227.

¹⁷⁴ C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. LXVII–LXVIII.

¹⁷⁵ Vezi mai sus, p. 6, nota 18.

¹⁷⁶ Domnitorul Ion Sandu Sturdza către Costin Catargiu, vel vornic de aprozi, 13 ianuarie 1827 (Arh. St. Iași, doc. P. 406/156); vornicia de aprozi către Neculai Stamati telal-baș, 17 aprilie 1827 (Arh. St. Iași, doc. P. 406/155). Cf. GH. GHIBĂNESCU, *Banul Toma Cosma*, cit., p. 200.

¹⁷⁷ Veniamin a fost egumen al mănăstirii Sf. Spiridon din martie 1789 pînă în iunie 1792 (C. BOBULESCU, *op. cit.*, p. 143–145).

care pare a se simți intenția sa de a da idealului său artistic expresia cea mai desăvârșită. Se iscăli, ca alte dăți, pe una din icoanele împărătești: « Eustatie medelnicer a pictat ». Slovele sale grecești, cu prescurtări elegante, se zăresc pe un arc de triumf în ruină, element de inspirație clasică al peisajului care se desfășoară în spatele lui Isus. Catapeteasma de la Sf. Spiridon are însă și o a doua inscripție, ascunsă de ochiul privitorului, pe o icoană din șirul praznicelor împărătești. În *Cina cea de taină* pictorul așează un vas cu vin, simbol al misterului euharistic, pe un fel de « cassone » aflat în centrul compoziției, pe a cărui față vizibilă scrise, ca pentru sine, aceste rînduri: « Adu-ți aminte, Doamne, de robul tău Eustatie medelnicerul, din Zagora Greciei, care a pictat aceasta din îndemnul și cu cheltuiala epitropilor, 1813. — E. Al. a pictat »¹⁷⁸.

Apoi Altini pictă cele din urmă icoane, la biserica Patruzești de Sfinți. Pe o icoană a sfântului Nicolae (tatăl său purta acest nume), pictorul ne-a lăsat aici ultima sa inscripție: « Adu-ți aminte Doamne de robii tăi Eustatie, Casandra și de părinții lor, 1814, august »¹⁷⁹. Catapeteasma nu a fost terminată de Altini. Numai patru icoane, cele împărătești, sînt de mîna sa. Era poate încă de atunci bolnav, căci în aprilie 1815 murise. Văduva sa, Casandra, rămase însă mai departe sub ocrotirea mitropolitului. La moartea sa, pictorul avea încă de încasat bani de la acesta, în condica de socoteli a mitropoliei aflîndu-se însemnate mai multe sume plătite Casandrei, cu dobînda lor: 500 lei în aprilie 1815 apoi alți 600 în iulie¹⁸⁰. Situația materială a văduvei nu pare a fi fost dintre cele mai bune. În socotelile mitropoliei se înseamnă mai departe « lei 100 pe o biblie, legea veche și nouă, cu stambă, ce s-au cumpărat de la soția paharnicului Efstatie »¹⁸¹. Era o carte cu gravuri, dintre cele de care se servea Altini în compozițiile sale religioase și pe care Veniamin dorea să o țină mai departe la dispoziția zugravilor săi¹⁸². Puțin înaintea morții, după ce pictase catapeteasma de la Sf. Spiridon, pe care o semnează în calitate de medelnicer, Altini primise deci rangul de paharnic. Anul morții sale, 1815, este însemnat și de C. D. Stahi pe tabloul de la Galeria națională pe care l-a restaurat¹⁸³. Stahi, care în 1889 restaurase și

¹⁷⁸ Inscripție tradusă de tov. Nestor Camariano, căruia îi aducem mulțumirile noastre. Pentru epitropii de atunci ai așezămintelor Sf. Spiridon, v. mai departe, p. 45.

¹⁷⁹ ȘTEFAN C. GHEORGHIU, *Biserica « Sf. 40 Mucenici » din Iași*, cit., p. 42.

¹⁸⁰ *Condică de cheltuielile sfîntei mitropolii de la 1814, august 15, pînă la 1815, aprilie 31*, f. 19 r., la rubrica *Datorii ce s-au plătit*: « 500 lei, păhărnicesei răposatului paharnic Eustatie ». Mai departe, la f. 19 v.: « 35 lei, păhărnicesei răposatului Eustatie paharnic a 500 lei pe 7 luni ». Ambele însemnări sînt anterioare datei de 15 aprilie 1815 (cf. f. 20 r. *Adunarea sumelor*). O altă mențiune la f. 36 r., *Dobînzii ce s-au plătit*: « 600 lei păhărnicesei Casandrei a răposatului paharnic Eustatie, pînă la iulie 12 1815 » (Arh. st. Iași, fond. Mitropolia

Moldovei, condici, nr. 61).

¹⁸¹ *Însemnarea de cheltuielile sf. mitropolii, de la 1815, mai 1, pînă la april 1*. Cf. CONSTANTIN TURCU, *Cheltuielile unui mitropolit la începutul veacului XIX*, în *Mitropolia Moldovei*, 22 (1946), nr. 10—12, p. 38.

¹⁸² Un « Costache zugravul de la mitropolie » este menționat în 1817 (Arh. st. Iași, doc. P. 425/253 și P. 417/253). « Dumnealui Constantin zograful » figurează printre prenumerații uneia dintre traducerile mitropolitului Veniamin, *Adoleshia Filotheos*, Iași, 1815.

¹⁸³ « Zugrăvit de Eustathie, mort în Iași la 1815, și la 1896 restaurat de C. D. Stahi ». Muzeul de artă al R.P.R., Galeria națională, inv. 3561.

icoanele de la biserica Patruzeci de Sfinți ¹⁸⁴, va mai fi apucat, în țințirul bisericii, piatra de mormânt a pictorului ¹⁸⁵.

V

Cu opera lui Eustatie Altini culminează îndelungatul proces de pătrundere a elementelor laice în pictura noastră religioasă. Din acest punct de vedere, ea este la capătul unei serii istorice, ține, cu alte cuvinte, de trecut. Folosirea izvoarelor iconografice apusele devenise un fapt curent cu mult înaintea lui Altini, ca și tendința zugrăvirilor de a încorpora în limbajul lor plastic reflexe ale artei europene, ale Renașterii și ale Barocului. Inovațiile în sens apusean ale vechilor iconari nu erau însă rezultatul unei evoluții firești, ivit din lăuntrul tradiției lor, ci un împrumut fără legături organice cu această tradiție, cerut de modificarea condițiilor sociale și culturale. Unii vor continua un timp să picteze în vechiul spirit eclectic, încercând a găsi formula de conciliere a unor concepții artistice care, prin definiție, se exclud. Aceste încercări vor rămâne însă tot mai izolate și, cu vremea, se vor pierde în anonimatul unei producții anacronice și provinciale. Nu de aici va porni în orice caz pictura noastră modernă, care-și va constitui o tradiție proprie o dată cu intrarea țărilor române în marele circuit al culturii europene. Semnificația lui Altini stă tocmai în faptul că, prin opera sa, curentele artistice care se răspîndeau atunci în Europa, neoclasicismul și primele orientări romantice, și-au aflat la noi un reprezentant caracteristic, format într-o capitală apuseană, și nu doar un reflex mai mult sau mai puțin întâmplător, fără continuitate și fără profil precizat, cum se întâmplase în trecut.

Altini nu a făcut pictură murală. În Moldova îndeosebi tradiția picturii murale se stinsese demult, iar la Viena profesorii săi preferau pictura de șevalet. Pictor de icoane, Altini era, firește, dator să țină seamă de programul iconografic al catapetesmelor, reluând subiecte și tipuri tradiționale. Chiar atunci când, sub raportul iconografic, artistul se conformează tradiției, elementul care predomină în icoanele sale este stilul său personal și unitar, mărturie a unei concepții bine definite. Icoanele de la biserica Banu din Iași (1802) reprezintă prima încercare cunoscută a artistului de a da o formulare neoclasică iconografiei ortodoxe. A fost necesar, și de astă dată, asentimentul mitropolitului, care deschidea astfel un nou capitol în istoria picturii noastre religioase. De astă dată nu mai era vorba însă, cum se întâmplase

¹⁸⁴ În autobiografia sa inedită, C. D. Stahi menționează, în lista picturilor pe care le-a restaurat, două dintre icoanele de la biserica Patruzeci de Sfinți: « 15. Maica Domnului cu fiul pe mîna stîngă. Icoană împărătească din catapeteasma bisericii Patruzeci de Sfinți din Iași, zugrăvită de maestrul Eustatie. Restaurată la 1889, în Iași », și « 16. Sîntul Niculae de la Mira, binecuvîntînd cu dreapta, în stînga ține cartea deschisă. Icoană din catapeteasma bisericii Patruzeci de Sfinți. Una dintre cele mai reușite opere a maestrului Eustatie. Restaurată de C. D. Stahi, în anul 1889, Iași ». (*Viața și activitatea pictorului C. D. Stahi scrisă de el însuși pe cînd era în etate de șaizeci și șase de ani, în Iași, anul 1909, exemplar dacti-*

lografiat, p. 25).

¹⁸⁵ Casandra se recăsătorii cu un anume Teriachiu, în stăpînirea căruia trecu în parte și averea lăsată de pictor. Datoria din 1811 rămăsese însă neplătită. Pentru acoperirea acesteia, casa lui Altini, precum și proprietatea sa din mahalaua Talpalari fură puse în vinzare la sultan mezat în 1827. Vinzarea pare a nu se fi făcut totuși, căci în 1850 un creditor revendica, pe baza acelorasi zapise, vechea datorie. Abia în 1860 leitenantul Alexandru Negruzzi cumpăra, cu 1000 de galbeni, de la fiul Casandrei și al lui Teriachiu, casele lui Altini de la Talpalari. Cf. GH. GHIBĂNESCU, *Banul Toma Cosma*, cit., p. 200 și 201, nota 1.



Fig. 12. — Christoph Weigel: Predica sfântului Ion Botezătorul. Detaliu dintr-o gravură.

la Huși, de simpla folosire a unor izvoare iconografice apusene. Concepția însăși era acum cu totul nouă. În arta religioasă apuseană neoclasicismul aducea, după tumultul baroc, notele sale specifice de claritate și sobrietate. Pe urmele lui Winckelmann, se năzuia și în acest domeniu a se uni simplitatea cu măreția, « Einfalt verbinden mit Grösse »¹⁸⁶. Iosef al II-lea hotărâse simplificarea ceremonialului religios și totodată a lăcașurilor de cult¹⁸⁷ « desfigurate » (verunstaltet) prin acumularea excesivă a podoabelor de tot felul¹⁸⁸. Reprezentarea scenelor patetice, violente, prin care arta barocă urmărea să exalte sentimentul religios, fu înlocuită de o pictură al cărei ideal va fi puritatea formei, senină și nealterată. Ideile de reformă culturală ale iosefinismului par a-și fi găsit ecoul, în această epocă în care înfrățirea cultelor era o problemă larg dezbătută, în vederile mitropolitului Iacov Stamati asupra artei religioase.

Pictura religioasă a clasicismului este de cele mai multe ori un exercițiu academic steril, lipsit de adâncime lirică. Icoanele de la Banu sînt însă opera unui artist autentic, pe care preocuparea de a concilia iconografia tradițională cu gustul neoclasic nu-l împiedică a-și găsi calea proprie. Neoclasic prin con-

cepția formei, Altini este prin temperamentul său un meditativ și un liric. *Isus*, una din cele două icoane așezate în pronaosul bisericii Banu, reprezintă în bună măsură însușirile specifice artei sale. Dacă prin frontalitatea absolută a imaginii, de o nemișcare extatică, icoana lui Altini ține de trecut, prin concepția formei ea este o operă modernă. *Isus* este aici idealul de perfecție fizică și morală spre care năzuiau neoclasicii. Figura, asupra căreia artistul își concentrează întreaga sa atenție, construită cu mijloace simple și clare, este o expresie tipică a acestui ideal. Artistul a îndepărtat orice aluzie la contingent, orice element particular care ar fi putut da fizionomiei o notă caracteristică. O lumină subtilă învăluie însă chipul lui *Isus*, în ale cărui

¹⁸⁶ HANS AURENHAMMER, *Die Mariengnadenbilder Wiens u. Niederösterreichs in der Barockzeit*, Viena, 1956, p. 80—81.

¹⁸⁷ PAUL VON MITROFANOV, *op. cit.*, II, p. 707—711. Cf. și A. L. MAYER, *Liturgie, Aufklä-*

rung, Klassizismus, în *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 9 (1929), p. 67—99.

¹⁸⁸ PAUL VON MITROFANOV, *op. cit.*, II, p. 709, nota 2.



Fig. 13. — Eustatie Altini: Predica sfântului Ion Botezătorul. 1805. Detaliu. (Roman, Biserica episcopală).



Fig. 14. — Eustatie Altini: Sfântul Gheorghe. 1805. (Iași, Biserica Sf. Gheorghe).



Fig. 15. — Eustatie Altini: Sfintul Ion Botezătorul. 1813. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).



Fig. 16. — Eustatie Altini: Isus. 1813. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).



Fig. 17. — Eustatie Altini: Isus. 1813. Detaliu. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).

penumbre transparente stăruie meditația artistului. Figura lui Isus devine astfel obiect al contemplației lirice, depășind estetica neoclasică.

În icoanele împărătești, Altini trebui să ia atitudine față de iconografia tradițională. Două dintre ele, *Duminica tuturor sfinților* și *Adormirea Maicii Domnului*, rămân în limitele tipurilor curente în pictura religioasă a vremii. Și totuși, în grupurile de sfinți și de sfinte ale celei dintâi, artistul



Fig. 18. — Eustatie Altini: *Profeții David și Solomon*. 1813. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).

găsește prilejul de a picta fizionomii variate, cu o evidentă vocație de portretist. În celelalte două, intervenția artistului merge mai departe. Tronurile pe care stau *Maica Domnului* și *Isus*, care în icoanele din secolul al XVIII-lea sînt adesea ornamentate cu o exuberanță barocă, nu se văd deloc aici, ascunse sub faldurile veșmintelor. Figurile se profilează pe un fond neutru, care devine mai luminos și mai cald acolo unde, în vechile icoane, se află aureola. Fecioara, care ține în mîna dreaptă crinul, simbol al purității specific iconografiei catolice, este o imagine de o mare gingășie. Cu elemente luate din estetica vechilor icoane, frontalitatea, desenul simetric al trăsăturilor, ochii mari, nasul subțire, Altini zugrăvește un chip plin de viață, căruia penumbrele îi comunică o notă elegiacă. În rest, catapeteasma este alcătuită din registrele tradiționale de icoane: seria praznicelor împărătești, compoziții care aici sînt împrumutate evident din gravuri apusene, *Apostolii*, *Profeții*. Un element caracteristic este oferit de simbolurile religioase așezate



Fig. 19. — *Eustatie Altini: Profetul Solomon. 1813. Detaliu. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).*

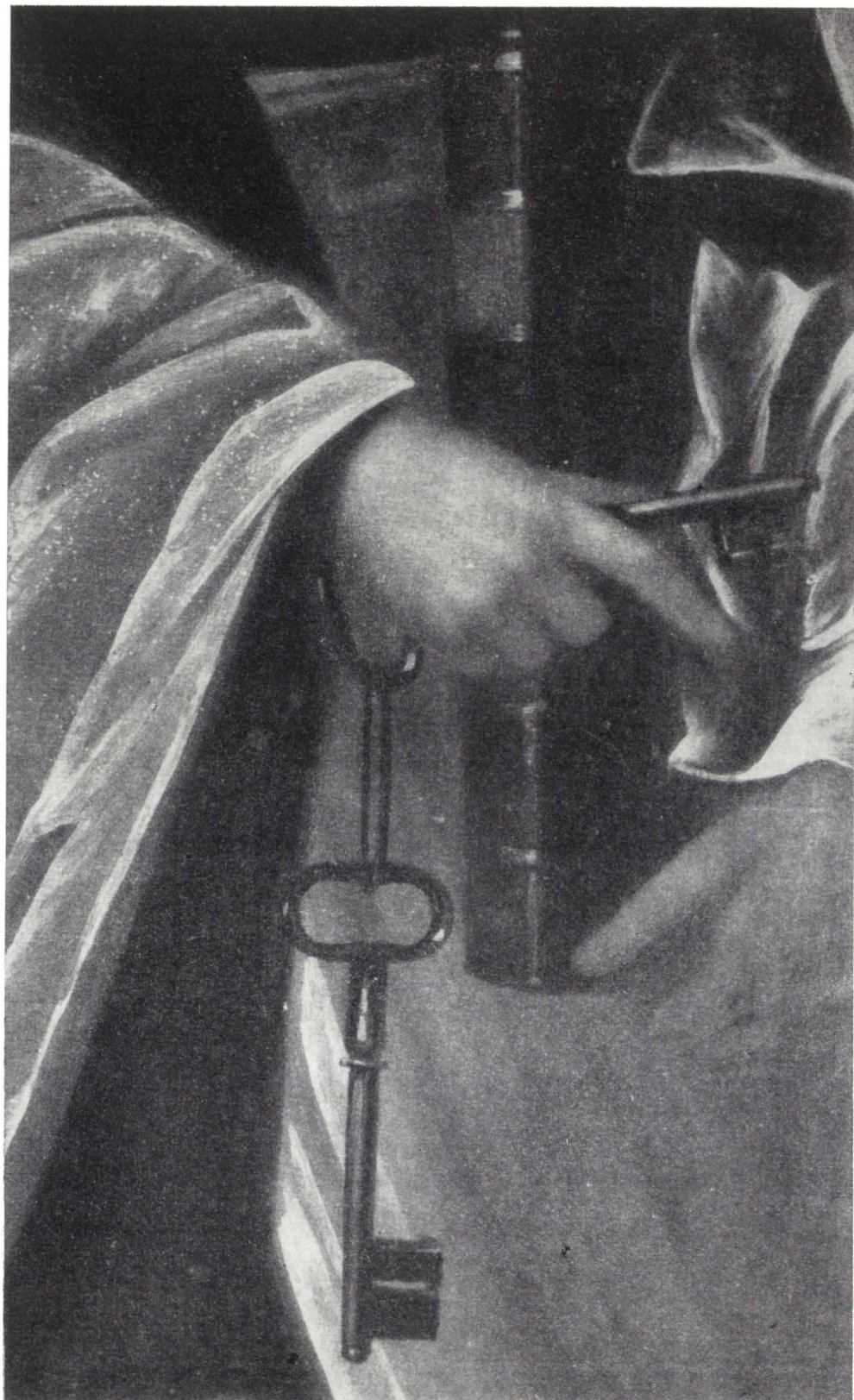


Fig. 20. — Eustatie Altini: Apostolii Petru și Pavel. 1813. Detaliu.
(Iași, Biserica Sf. Spiridon).

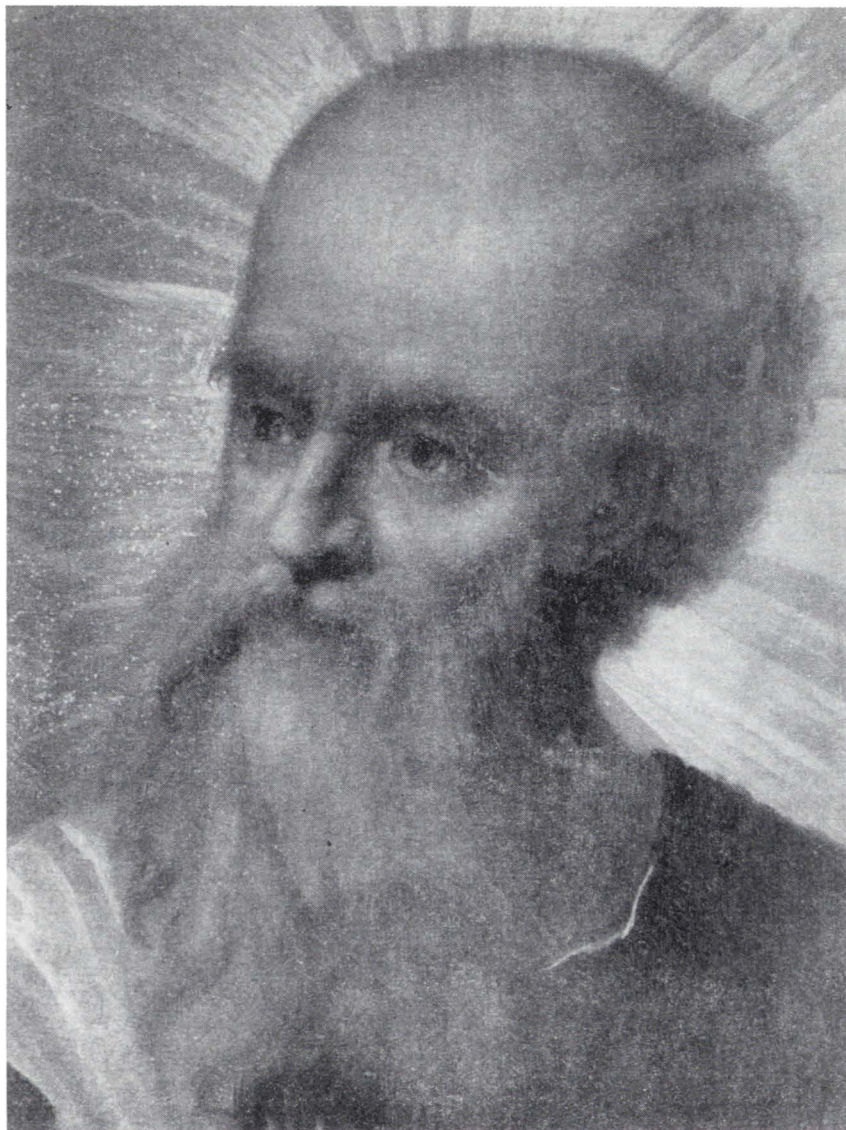


Fig. 21. — Eustatie Altini: Apostolul Pavel. 1813. Detaliu. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).

deasupra icoanelor împărățești, o carte, un potir, o cumpănă, pe care artistul le tratează în mici panouri rotunde de sine stătătoare, adevărate naturi moarte.

Catapeteasma de la Roman (1805) prezintă unele contradicții care nu se pot explica decât prin intervenția celui care a comandat artistului lucrarea, vo-luntarul și mîndrul episcop Gherasim¹⁸⁹. În icoanele împărățești Altini urmează îndeaproape tipuri iconografice anterioare, fără a adăuga nimic de la sine. Fără semnătura de pe catapeteasmă, cu greu i le-am putea atribui. *Maica Domnului* și *Isus* sînt reproducări ale unor modele care au circulat la noi în secolul al XVIII-lea¹⁹⁰. Același spirit conservator a condus pe artist cînd a pictat *Apostolii*, care, față de cei de la biserica Banu, au un aspect arhaic.

¹⁸⁹ Cf. MELCHISEDEC, *Cronica Hușilor*, p. 392.

¹⁹⁰ Două icoane aparținînd aceluiași tip, *Isus*

și *Maica Domnului*, ambele din secolul al XVIII-lea, se află la mănăstirea Secu, în pronaosul bisericii.



Fig. 22. — Christoph Weigel: Cina cea de taină.
Gravură.

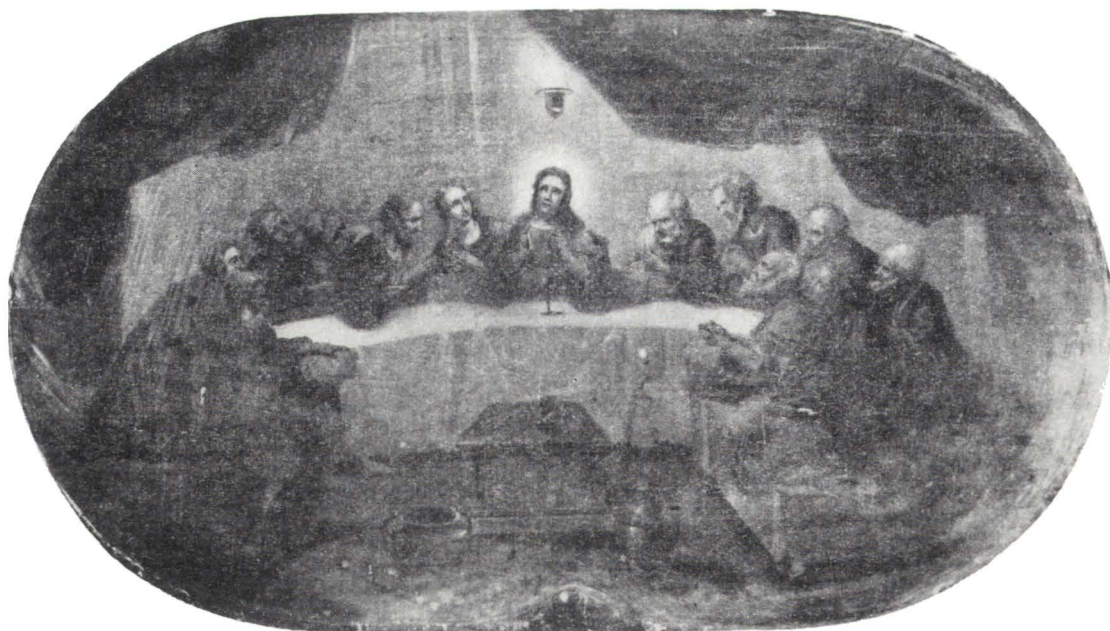


Fig. 23. — Eustatie Altini: Cina cea de taină. 1813. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).

Altini se regăsește însă pe sine în câteva dintre figurile de profeți, adevărate portrete care, la înălțimea unde se află, în partea de sus a catapetesmei, rămân neobservate. *Profetul Daniel* este poate exemplarul cel mai remarcabil din această serie și, mai ales, cel în care se face simțită mai adânc adeziunea spirituală a artistului. Tânăr, așa cum prevede și Erminia¹⁹¹, Daniel amintește un tip care, în diferite variante, revine adesea în icoanele lui Altini. Privirea pătimașă și tristă, nasul puternic, gura cărnoasă, par a fi fost ale cuiva din imediata apropiere a artistului, dacă nu chiar ale lui Altini însuși, care în 1805 avea puțin peste 30 de ani. Faptul de a cunoaște sau nu înfățișarea fizică a artistului este de altfel secundar, căci avem aici cu siguranță portretul său moral. Chipul profetului Daniel nu poate fi opera unui conformist. Ardent și melancolic, Altini aparține unei generații care, formată în era clasicistă, își îndrepta privirile spre viitor. Era cea dintâi generație romantică¹⁹², din rîndurile căreia se vor ridica luptătorii pentru eliberarea popoarelor din răsăritul Europei, ca și aceia care, în Apus, se vor alătura cauzei lor. Numele primilor romantici nu erau de altfel cu totul necunoscute la Iași, unde, în 1806, se știa de trecerea prin Constantinopol către locurile sfinte a vicontelui de Chateaubriand¹⁹³.

Icoanele narative așezate dedesubtul celor împărătești, ca și cele din seria praznicelor, sînt și de astă dată inspirate din gravuri apusene. În *Predica sfîntului Ion Botezătorul* punctul de plecare este astfel o gravură de Weigel¹⁹⁴, din culegerea folosită cu două decenii înainte de zugravul Nicolae în icoanele de la Huși. Tușa largă a acestei interpretări, care, prin unele detalii, are mai degrabă aspectul unei schițe de atelier romantic decît al unei opere finite, pune în evidență o dată mai mult temperamentul artistului.

Pentru biserica Sf. Gheorghe din Iași Altini n-a pictat, se pare, decît icoanele împărătești (1805)¹⁹⁵. Icoana hramului este cea mai reprezentativă din acest grup. Figura sfîntului, cu trăsături care amintesc îndeaproape pe acelea ale profetului Daniel din catapeteasma de la Roman, este simplificată și hieratică. Clasicismul și tradiția ortodoxă își găsesc aici un punct de echilibru.

Opera de maturitate a lui Altini în domeniul picturii religioase este însă catapeteasma bisericii Sfîntul Spiridon (1813), în care pictorul, mai liber în expresie decît oricînd, se arată mai puțin tributار tradiției. Se poate ca această atitudine a lui Altini să se datoreze și punctului de vedere mai larg al episcopilor, care atunci erau logofătul Gh. Cantacuzino, un unchi al mitropolitului, alături de un frate al lui Scarlat Sturza, Grigore, și de fiul acestuia din urmă, Mihail, viitorul domn al Moldovei¹⁹⁶. Domnia lui Scarlat Callimachi și revenirea mitropolitului Veniamin din exilul său de la Neamț coincid, în Moldova, cu o perioadă de remarcabil avînt cultural¹⁹⁷.

¹⁹¹ V. GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, p. 138.

¹⁹² Asupra dominantei romantice a generației de scriitori și artiști născuți, ca și Eustatie Altini, între 1770 și 1780 (Wackenroder, Tieck, Friedrich, Runge), v. observațiile lui WILHELM PINDER, în *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin, 1928, p. 61–62.

¹⁹³ *Lettres de Madame de Reinhard à sa mère*, 1798–1815, traduites et publiées par la baronne de Wimpffen, Paris, 1901, p. 224.

¹⁹⁴ CHRISTOPH WEIGEL, *op. cit.*, II, f. 4: Ioan-

nes Bapt. praedicat in deserto Iudae.

¹⁹⁵ În catapeteasma bisericii Sf. Gheorghe se găsesc în prezent numai două dintre icoanele lui Altini, *Isus* și icoana hramului. O altă icoană, *Maica Domnului*, a fost mutată în catapeteasma bisericii Golia din Iași.

¹⁹⁶ V. RĂȘCANU, GH. GH. NĂSTASE, ȘT. BÎRSAN și GH. BĂILEANU, *Istoricul spitalului orășenesc de adulți din Iași*, I, București, 1956, p. 177.

¹⁹⁷ N. IORGA, *Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea*, II, București, 1901, p. 512–520.

Din Italia se întorsese, la 30 august 1812, Gheorghe Asachi, feciorul proto-popului Lazăr, unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui Veniamin Costachi. Elevul lui Canova și al lui Cammuccini, deocamdată « referendar al Departamentului Afacerilor Externe »¹⁹⁸, aducea o experiență în domeniul artei pe care, cu excepția lui Altini, n-o mai avea nimeni în Iași. Prezența sa însemna firește, un stimulent pentru artist și un sprijin în favoarea propagării gustului neoclasic.



Fig. 24. — Eustatie Altini: Cina cea de taină. Detaliu. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).
Clișeu în culori de Sorin Radu.

¹⁹⁸ E. LOVINESCU, Gh. Asachi, ed. a 3-a, București, 1927, p. 36.

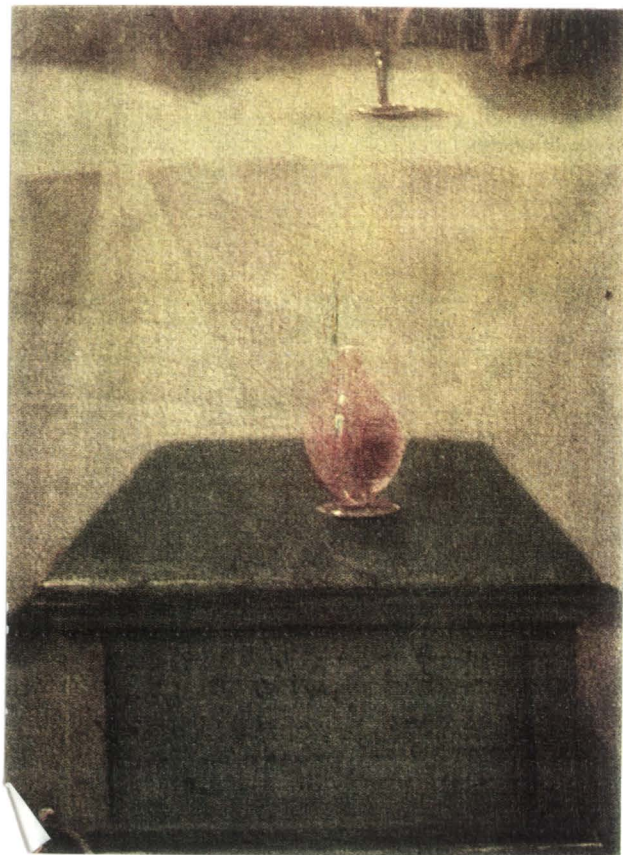


Fig. 25. — Eustatie Altini: Cina cea de taină. Detaliu. (Iași, Biserica Sf. Spiridon).
Clișeu în culori de Sorin Radu.

O notă care atrage îndată atenția în icoanele împărățești de la Sf. Spiridon este faptul că ele sînt concepute în funcție de peisaj. Natura, care în vechile icoane se reducea la un decor stilizat, devine acum o parte integrantă a imaginii artistice. Elementul grație căruia se petrece această unificare este lumina, a cărei intensitate crește către orizontul așezat foarte jos, în spatele figurilor. Se naște astfel o puternică senzație de spațiu și de monumentalitate, care deschide meditației artistului perspective largi. Este locul să ne amintim aici rolul însemnat pe care l-au avut, în formarea gustului artistic vienez, portretiștii englezi și școala venețiană. Altini pictează uneori detaliile de peisaj, spre pildă copacul din stînga sfîntului Ion Botezătorul, în tehnica largă și expeditivă pe care pictura vieneză a împrumutat-o de la portretul englez. Cu cîteva pete de culoare transparentă, artistul înlocuiește aici printr-un echivalent decorativ structura plastică a frunzișului și a crengilor. Lumina aurie care scaldă figurile și peisajul vine însă de la venețieni. Operele acestora din muzeul de la Viena¹⁹⁹ i-au oferit lui Altini exemplul unei picturi în care culoarea și atmosfera dau viață formei. Peisajul din dreapta sfîntului, cu colinele sale îndepărtate, deasupra cărora se înalță crucea, cu filacterul răsucit

¹⁹⁹ CHRISTIAN VON MECHER, *op. cit.*, p. 5 — 40.

în jurul brațelor, este o viziune spațială și coloristică în care stăruie amintirea contemporanilor lui Giovanni Bellini.

Isus este acum, față de icoana cu același subiect din pronaosul de la Banu, dovada incontestabilă a unui spor de experiență. Expresia feții este mai concentrată, umbrele mai net delimitate și mai compacte, producând o impresie de imobilitate implacabilă. Extazul luminos al primei icoane a făcut acum loc meditației închise în sine. În simetria lor severă, trăsăturile lui Isus au câștigat rigoarea unui criteriu etic. Figura umană este de altfel pretutindeni elementul prin care arta lui Alini își găsește expresia cea mai personală. *Profeții*, grupați câte doi în medalioane rotunde, constituie o galerie de tipuri memorabile prin varietatea lor, ca și prin puternicul lor accent de viață. Cel puțin unele dintre chipurile de profeți sînt fără nici o îndoială portrete. Este cazul medalionului înfățișînd pe profeții David și Solomon. În cel dintîi, bătrîn cu părul și barba cărunte, cu fața brăzdată, îl recunoaștem pe sfîntul Nicolae din una dintre icoanele de la biserica Patruzeci de Sfinți (1814). *Profetul Solomon* este, în schimb, cu tipul său grecesc, înrudit îndeaproape cu *Daniel* și cu *Sfîntul Gheorghe*. Concepția figurii este însă aici realistă, fără exaltări romantice sau simplificări clasiciste. Un sentiment de contemplație calmă, semn al desăvîrșitei stăpîniri de sine, se desprinde din această imagine, ca și din întreaga pictură a catapetesmei. Același sentiment își găsește confirmarea și în compoziția celor șase grupuri de apostoli, care se succed cu gesturi calme și armonioase. În panoul înfățișînd pe apostolii Petru și Pavel, din attributele tradiționale, cheile celui dintîi și cartea celui din urmă, Altini alcătuiește o natură moartă perfect echilibrată.

În compoziții artistul face apel, ca și în trecut, la albume cu gravuri, acele « biblii cu stambă » care n-au lipsit niciodată din atelierul său. *Coborîrea duhului sfînt*, din șirul praznicelor, reproduce astfel, după o gravură, compoziția lui Lebrun de la Seminarul Saint-Sulpice²⁰⁰. Compoziția pictorului francez, concepută în înălțime, a fost modificată însă de Altini, spre a se putea înscrie în formatul oval cu care icoanele din acest registru figurează în desenul catapetesmei. Aceeași modificare a fost adusă de artist gravurii lui Weigel înfățișînd *Cina cea de taină*²⁰¹. Interpretarea lui Altini echivalează și de astă dată cu o adevărată creație. Unul dintre apostoli, cel din stînga compoziției, indicat sumar în gravura lui Weigel, este aici un bătrîn stăpînit de o pasiune violentă, care se citește atît pe chipul său, cît și în atitudinea sa de răzvrătit. Un alt element care a reținut îndeosebi atenția artistului este acel « cassone » din mijlocul compoziției, desenat schematic în gravura lui Weigel, care la Altini devine un interesant motiv de natură moară. Artistul aduce în primul plan această piesă de mobilier, încadrînd-o între două vase de metal, pictate cu predilecție pentru evocarea materiei. Vasul cu vin, pe care Altini îl adaugă de la sine, este o reluare a temei euharistice, căci potirul se află pe masă, în fața lui Isus. Așezat deasupra inscripției în care pictorul și-a alăturat numele de acela al locului natal²⁰², vasul cu vin are astfel o semnificație simbolică, de un vădit caracter votiv. Centrul secret al întregii

²⁰⁰ Reproducere în *Gazette des Beaux Arts*, 106 (1964), iulie-august, p. 55.

²⁰¹ CHRISTOPH WEIGEL, *op. cit.*, II, f. 27:

Jesus ultimum testamentum, Sanctam Coenam instituit.

²⁰² V. mai sus, p. 32.

catapetesme, se află aici, în transparența delicată a vasului și în reflexele aurii pe care această întrupare a luminii le răspîndește în jur.

VI

Opera de portretist a lui Eustatie Altini ne este mult mai puțin cunoscută decît cea de pictor religios. Portretele sînt opere izolate, supuse unor vicisitudini de care icoanele, prinse în catapetesmele bisericilor, au fost scutite. La această particularitate specifică genului se adaugă faptul că, în timp ce pentru icoane avem mai totdeauna inscripțiile artistului, nu cunoaștem pînă acum nici un portret semnat de Altini. C. D. Stahi, care a desfășurat și o activitate de restaurator, cunoștea, cum am văzut, o parte dintre icoanele predecesorului său. Îi trecură prin mîini și două portrete, cel de la Galeria națională, pe care l-a restaurat, și un chip al episcopului Iacov Stamati, după care a executat o copie ²⁰³. În lipsa inscripțiilor și a semnăturilor, stilul atît de personal al icoanelor lui Altini rămîne, cu excepția celor două tablouri amintite, singurul element de comparație pe care ne putem bizui în reconstituirea operei sale de portretist. Este însă un criteriu care, controlat cu unele date de ordin biografic și istoric, se bucură de un privilegiu incontestabil: nimeni, printre contemporanii din țară ai pictorului, nu se ridică pînă la complexitatea artei sale.

Cel mai vechi portret atribuit lui Altini este acela al lui Iacov Stamati de la biserica Banu. Opera datează, desigur, din vremea cînd artistul picta catapeteasma bisericii, așadar din 1802. Altini a păstrat pe această variantă de dimensiuni reduse a portretului din 1797 și vechea inscripție, pe care a transcris-o ²⁰⁴. Este, de fapt, o copie destinată acestei ctitorii a mitropolitului, așadar o operă mai puțin reprezentativă pentru artist. Și totuși, comparînd tabloul de la mitropolie cu varianta sa din 1802 ajungem îndată la concluzia că cele două pînze nu sînt de aceeași mînă. În timp ce, excelent fizionomist, pictorul din 1797 se mărginește să-și observe modelul, Altini, cu toată intenția sa vizibilă de a reproduce întocmai originalul pe care-l are în față, simplifică și generalizează trăsăturile ierarhului, evitînd, credincios educației sale neoclasice, elementele particulare. Avem astfel un Iacov Stamati idealizat și întinerit, care, sub raportul formal, se apropie mai mult de icoanele lui Altini decît de portretul original de la mitropolie.

Portretul de femeie de la Galeria națională este considerabil alterat de restaurarea lui Stahi din secolul trecut ²⁰⁵. Penumbrele feței au devenit opace, ceea ce scade fără îndoială calitatea artistică a tabloului, dar pictura lui Altini își păstrează în bună măsură farmecul. Pictorul de icoane, cu procedeele sale tipice, rămîne prezent și în acest portret al unei elegante femei din protipendadă. Ovalul feței, ca și desenul frunții și al gurii vor reveni, cu unele variante, și în alte opere ale lui Altini. Plecînd de la aceste date

²⁰³ În inscripția de pe copia pe care a executat-o în 1910 pentru episcopul Konon al Hușilor (Al. I. CIUREA, *op. cit.*, p. 23), C. D. Stahi precizează că tabloul de la biserica Banu este opera lui Eustatie Altini. Copia lui Stahi se află în prezent la

Episcopia Romanului.

²⁰⁴ N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*, II, p. 190—191.

²⁰⁵ Inv. 3 561. V. inscripția lui C. D. Stahi mai sus, p. 32, nota 183.



Fig. 26. — Eustatie Altini: Portretul lui Iacov Stamati. 1802. Copie după portretul din 1797.
(Iași, Biserica Banu).

oarecum stereotipe, artistul construiește însă o fizionomie deplin conturată, amestec surprinzător de simplitate și finețe. Este semnificativ din acest punct de vedere felul în care pictează Altini colanul de mărgăritare al modelului. Măruntelile cercuri și puncte luminoase, așezate regulat, ca pentru a alcătui un ornament de sine stătător, își regăsesc, la distanța cuvenită, strălucirea mată a materiei, ponderea și volumul. Același instinct decorativ propriu primitivilor îl face pe artist să insiste asupra broderiilor rochiei de mătase, ale cărei cute alcătuiesc la rîndul lor un sistem destul de rigid de linii întretăiate. Și cu toate acestea efectul general, departe de a fi uscat sau monoton, este plin de grație și de viață. Experiența rafinată a portretului vienez se face simțită în pictura lui Altini, al cărei clasicism, nuanțat de o atitudine sensibilă și visătoare, își păstrează însă tonul propriu. Alăturînd astfel acest tablou al lui Altini de opera unui contemporan, un *Portret de femeie* de Pavel Giurcoviici, reprezentant, născut în 1772, al tendinței clasice în pictura sîrbă, însușirile sale specifice se desprind îndată ²⁰⁶. Pentru Giurcoviici tema portretului este în primul rînd asemănarea. Proza sa minuțioasă descrie și analizează, fără preocupări de stil. Puternicul adevăr fizionomic al portretelor sale are astfel drept consecință absența transfigurării poetice. Altini este mai aproape de vienezul G. B. Lampi, care, în plin clasicism, cultivă tradiția venețiană a culorii și gustul pentru spontaneitate al secolului al XVIII-lea. Portretele lui Lampi, și îndeosebi cele pictate între 1790 și 1800, așadar în anii de formație ai lui Altini, fac un loc larg efectelor de clarobscur, folosite cu discreție și sensibilitate ²⁰⁷. Altini nu are desigur tușa expresivă a lui Lampi și nici virtuozitatea acestuia, rod al unei îndelungate tradiții. În tabloul său, figura se definește însă în spațiu și în atmosferă datorită luminii difuze care o învăluie în penumbre imperceptibile.

În ultimii ani, Muzeul de artă al R.P.R. a achiziționat un alt portret amintind stilul artistului ²⁰⁸. O comparație amănunțită a acestui tablou cu portretul restaurat de Stahi ne permite să-l atribuim cu certitudine lui Altini ²⁰⁹. *Portretul Saftei Costachi Talpan* (1803—1804) ²¹⁰ prezintă numeroase puncte comune cu prima operă: punerea în pagină, atitudinea, desenul frunții, și îndeosebi tehnica riguros identică. Altini pictează și de astă dată cu o tușă foarte puțin aparentă, punctează minuțios diamantele și mărgăritarele diademei și insistă în spirit decorativ asupra unei dantele ori asupra florilor albastre și roșii ale șalului, asemănător cu acela pe care îl poartă modelul primului portret. Umbrele feții sînt alterate și aici de o veche restaurare ²¹¹. Recent tabloul a fost restaurat din nou, remediindu-se, în măsura posibilă, efectele timpului, ca și acelea — încă și mai dăunătoare — ale

²⁰⁶ M. COLARICI și M. STEVANOVICI, *Pavel Giurcoviici cao portretista*, Belgrad, 1953, pl. VI.

²⁰⁷ ANTONIO MORASSI, *Giambattista Lampi e i suoi figli*, în *Daedalo*, 7 (1926—1927), p. 579—588.

²⁰⁸ Inv. 4 672.

²⁰⁹ O veche reproducere, fără nume de autor, din *Sămănătorul*, 5 (1906), p. 710/711, ne-a atras mai de mult atenția asupra tabloului, pe care l-am aflat apoi într-o colecție particulară, ceea ce ne-a permis a-l atribui lui Eustatie Altini. La sugestia noastră, tabloul a fost oferit Muzeului de artă al R.P.R., care l-a achiziționat și l-a înscris

în inventar cu această atribuție. Recent tabloul a fost publicat din nou, în *Istoria României*, III, București, 1964, p. 1132.

²¹⁰ În legenda reproducerii din *Sămănătorul*, cel care a publicat tabloul, desigur N. Iorga, precizează, probabil pe baza unei tradiții de familie, că este vorba de un «portret în ulei, pictat în 1803—1804».

²¹¹ Înainte de a fi restaurat din nou în atelierul Muzeului de artă al R.P.R., tabloul avea în stînga sus inscripția vechiului restaurator: «Renoviert 1902, I. Aschenvrenner».

intervenției unei mâini nepricepute ²¹². Putem aprecia acum coloritul portretului, menținut într-o gamă restrânsă, cu dominantă rece. Safta Costachi poartă o rochie de catifea neagră, cu reflexe albastre, împodobită cu garnituri de mătase gri-albăstruie. Același gri-albăstrui, obținut prin suprapunere de alb peste albastru, revine în dantela de la gît, ca și în șal. Cu mijloace atît de simple pictorul creează totuși o imagine somptuoasă, un adevărat portret de curte.

Nu trebuie să uităm că modelul, Safta Costachi ²¹³, era o rudă a mitropolitului, el însuși înrudit cu toată protipendada. Prin protectorul său Altini pătrunsese fără îndoială la curte, fapt înlesnit la sfîrșitul vieții sale și de rangul său de paharnic ²¹⁴. Era de așteptat dar ca pictorul să ne lase și un portret al voievodului care-l înălțase în rang. În palatul metropolitan din Iași s-a păstrat astfel, rămînînd însă necunoscut istoricilor, un frumos portret al lui Scarlat Callimachi. Tabloul este nesemnat, dar prezintă în mod evident caracterele artei lui Altini. Termenul de comparație cel mai apropiat sînt icoanele de la Sf. Spiridon și îndeosebi *Isus*. În portretul voievodului, Altini renunță la frontalitate, păstrînd însă, în fixitatea privirilor și în gradația calmă a penumbrelor, ceva din imobilitatea icoanei. Cîtă deosebire totuși, între această pictură cu totul modernă și portretul celui alt Callimachi, Alexandru, tatăl voievodului, de la 1812. Deosebirea nu este numai între două generații ale aceleiași familii, dar și între două vîrste ale portretului românesc. Altini se depărtează acum cu totul de idealul « nedeterminării », profesoat de estetica neoclasică. Scarlat Callimachi are fața prelungă, pleoape adînci, gură cărnoasă, de un roșu aprins. Mai mult chiar decît desenul însuși al trăsăturilor, lumina este însă elementul prin care artistul realizează individualitatea acestei figuri subtile și melancolice, străbătută de un surîs infabil. Realizînd astfel identitatea expresiei plastice și a celei psihologice, Altini dă operei sale un echilibru interior care anunță portretele lui Grigorescu ²¹⁵.

La Mitropolia din Iași se păstrează și un portret al lui Veniamin Costachi, din 1813²¹⁶. Opera este deteriorată, necesitînd o restaurare radicală, dar chiar în starea în care se află, unele indicii ne permit a o atribui lui Altini. Era cu neputință ca artistul care în tot cursul activității sale fusese legat în atîtea privințe de Veniamin Costachi să nu fi pictat și un portret al mitropolitului. Acesta din urmă, pe de altă parte, nu putea să nu facă apel la artizul cel mai reprezentativ al timpului atunci cînd era vorba de propriul său portret, destinat a fi așezat la Socola, în trapeza seminarului înființat cu un deceniu înainte la stăruința sa²¹⁷. Chipul lui Veniamin, modelat cu acel amestec de simplitate și « morbideză » propriu lui Altini, ca și gama caldă a portretului, asemănătoare cu aceea a icoanelor de la Sf. Spiridon, datate de asemenea 1813, confirmă aceste ipoteze.

²¹² Fișa de restaurare nr. 1 447 din 30 iunie 1961, întocmită de Elena Urdăreanu.

²¹³ Căsătorită cu aga Lascarachi Costachi Talpan. Cf. OCTAV GEORGE LECCA, *Familiele boierești române*, București, 1899, p. 299.

²¹⁴ V. mai sus, p. 32, nota 180.

²¹⁵ Un alt portret al lui Scarlat Callimachi, pictat de baronul Ludovic von Kreuchely-Schwerdtberg, ne este cunoscut datorită gravurii lui Blasius Höffel menită a ilustra *Codicele civil al Principatului Moldovei*, din 1816. Cf. ION BIANU și NERVA HODOȘ, *op. cit.*, III, fasc. I-II, p. 164 — 176. Profesor al copiilor lui Callimachi și apoi

consul prusian în Principate, Kreuchely intră în serviciul voievodului după 24 octombrie 1814 (N. IORGA, *Prefața la HURMUZACHI, Documente*, X, p. LIV). Portretul de la Mitropolie este probabil anterior acestei date, căci Altini murise în aprilie 1815.

²¹⁶ Anul este brodat pe țesătura care împodobește cirja de ierarh a lui Veniamin.

²¹⁷ GH. ADAMESCU, *Istoria seminarului Veniamin din Iași*, București, 1904, p. 9. Pentru reorganizarea din 1813 a seminarului de la Socola cf. și ANDREI VIZANTI, *Veniamin Costachi, Iași, 1881*, p. 53—54.



Fig. 27. — Eustatie Altini: Portret de femeie. (Muzeul de artă al R.P.R., Galeria națională). Clișeu în culori de Sorin Radu.



Fig. 28. — Eustatie Altini: Portretul Saftei Costachi Talpan. Către 1804. (Muzeul de artă al R.P.R., Galeria națională).

Există însă un alt tablou, de cu totul altă însemnătate, în care Veniamin Costachi ne apare tânăr, înainte de a se fi călugărit ²¹⁸. Este o mare compo-

²¹⁸ Muzeul mănăstirii Neamț (operă nesemnată, 1,920 × 1,530 m). Tabloul se păstra înainte în biserica Sf. Gheorghe și, mai demult, în localul

seminarului înființat în mănăstire la 1855. Cf. NARCIS CREȚULESCU, *Inscripțiile sfintei mănăstiri Neamțu*, în *Arhiva*, 19 (1908), p. 373. Autorul,



Fig. 29. — Eustatie Altini: Portretul lui Scarlat Callimachi. Către 1813. (Iași, Mitropolia Moldovei și Sucevei).

ziție, pictată pe pânză, care-l înfățișează în momentul intrării sale în monahism. Până acum tabloul era socotit ca fiind pictat în 1830, datorită unei

adesea nesigur în afirmațiile sale, adaugă că acest « portret » ar fi fost « făcut de familia Costachi », ceea ce ar lăsa să se înțeleagă că opera ar data de

după moartea mitropolitului, întimplată în 1846. Inscripția tabloului, mai nouă decît acesta, este însă, cum se va vedea, din 1830.



Fig. 30. — Eustatie Altini: Portretul lui Veniamin Costachi, 1813. (Iași, Mitropolia Moldovei și Sucevei).

lungi inscripții, datată din acest an ²¹⁹. Zugrăvită pe un panou de lemn aurit, inscripția cuprinde o scurtă povestire a vieții mitropolitului, povestire care merge pînă în octombrie 1812, data întoarcerii lui Veniamin pe scaunul

²¹⁹ Textul inscripției la C. BOBULESCU, *Din viața mitropolitului Veniamin Costachi*, p. 86–92;

cf. și NARCIS CREȚULESCU, *op. cit.*, p. 372–373.



Fig. 31. — Hirotonisirea unui preot în 1786.
După o pecete a episcopiei Romanului.

metropolitan. Este un prim indiciu care ne îndeamnă a trage concluzia că tabloul a fost pictat nu mult după această dată. Subiectul însuși al unei opere de dimensiuni atât de importante nu pare a fi fost ales la întâmplare, ci în legătură cu un eveniment din viața mitropolitului, pe care tabloul îl comentează indirect. Se cunosc împrejurările în care Veniamin a devenit călugăr, de la fuga feciorului de boier din casa părintească, urmată de pribegia printre străini, pînă la momentul solemn al binecuvîntării tînărului neofit de către Iacov Stamati ²²⁰. Veniamin Costachi își amintea bucuros de acest episod romantic al adolescenței sale, care ne este cunoscut în mai multe variante contemporane ²²¹. Semnificația tabloului de la Neamț nu se reduce însă la ilustrarea acestui episod. Bine-

cuvîntarea lui Iacov Stamati înseamnă de fapt transmiterea autorității spirituale pe care o va exercita Veniamin. Acesta din urmă va fi succesorul, în ordine cronologică, al celui dintîi, și totodată continuatorul opereii sale culturale. Îndepărtat din scaun în 1808, datorită uneltirilor unei coaliții boierești și, mai ales, curajului cu care luase apărarea populației istovite de cererile armatei de ocupație ²²², Veniamin se retrase la Neamț, unde petrecu patru ani în meditație și singurătate, traducînd și îndemnînd să se publice o serie de opere, care vor constitui un moment însemnat în istoria tiparului românesc ²²³. Cînd înlocuitorul său, Gavriil Bănulescu-Bodoni plecă, privirile tuturor se îndreptară către exilatul de la Neamț, care fu chemat printr-o scrisoare a boierilor, arătînd că « au și cîștigat prea sf. voastră inimile norodului » ²²⁴, precum și printr-o petiție a locuitorilor mai mărunți, neguțători, meșteșugari, un dascăl ²²⁵. Întoarcerea în Iași a mitropolitului luă proporțiile unei mari sărbători publice. Mulțimea

²²⁰ C. BOBULESCU, *op. cit.*, p. 105—129.

²²¹ Inscriptia însăși a tabloului de la Neamț, care cuprinde o scurtă relatare a acestor întîmplări, pare a se întemeia pe spusele mitropolitului (BOBULESCU, *op. cit.*, p. 80). Episodul intrării sale în monahism a fost amintit de Veniamin Costachi într-un text autobiografic, adăugat la sfîrșitul tîlmăcirii din 1822 a cărții *Funie sau frînghie întreită*, Iași, 1831, p. 340, precum și în testamentul său din 1844 (C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. 59). Cf. și N. Istrati, *Prefața la Tilcuirea psaltirii*,

I, Iași, 1850, p. III—V.

²²² C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. 348—349; cf. și GHEORGHE I. MOISESCU, ȘTEFAN LUPȘA ȘI ALEXANDRU FILIPAȘCU, *Istoria bisericii române*, II, București, 1958, pl 384.

²²³ O listă a cărților tipărite la mănăstirea Neamț în timpul lui Veniamin Costachi, la I. IVAN, *Tipografia din mănăstirea Neamț*, în *Mitropolia Moldovei*, 38 (1962), p. 418—430.

²²⁴ C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. 51.

²²⁵ *Ibidem*, p. 51—52.



Fig. 32. — Eustatie Altini: Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism. Către 1813.
(Muzeul Mănăstirii Neamț).

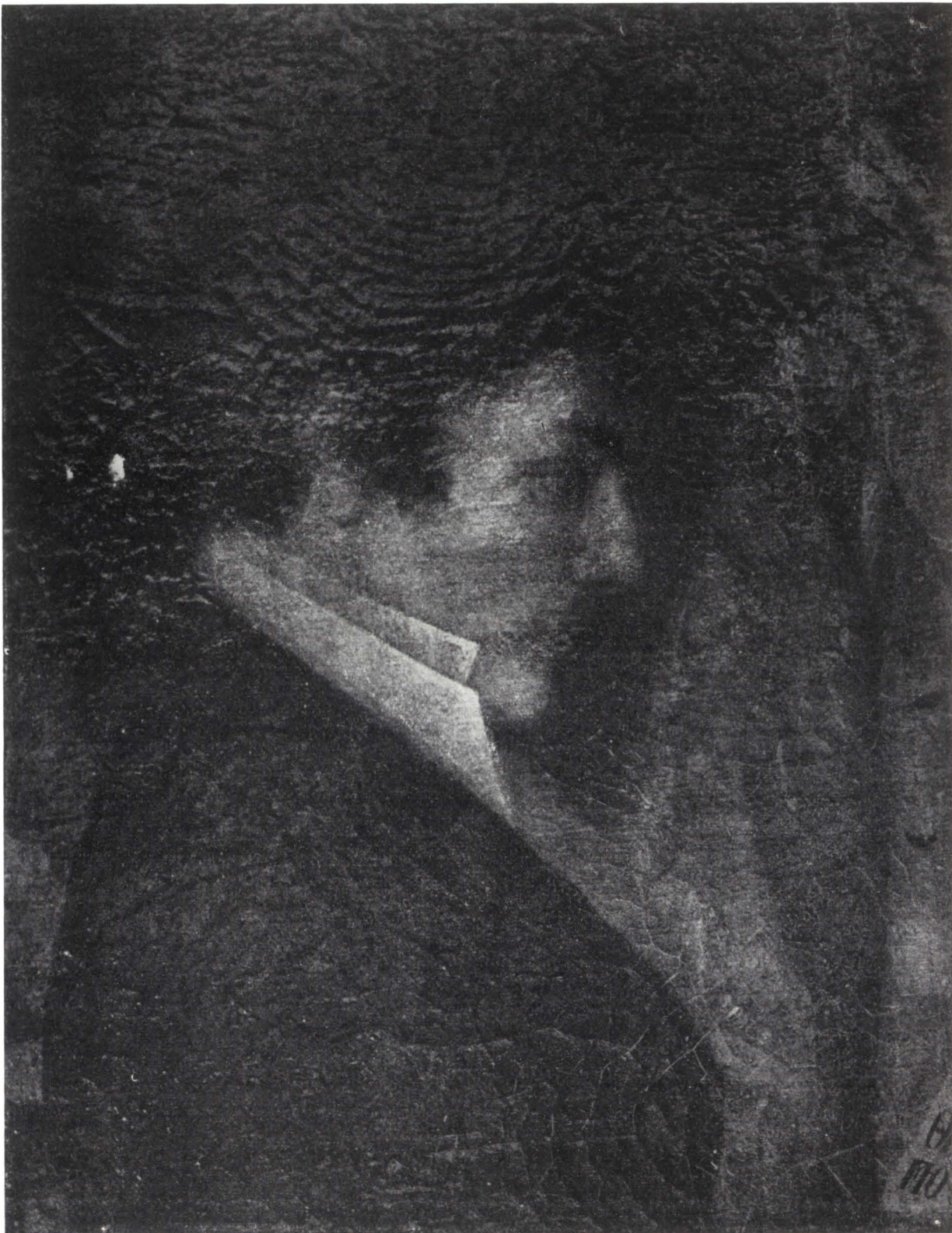


Fig. 33. — *Eustatie Altini*: Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism. *Detaliu*: Veniamin.

Fig. 34. — Eustatie Altini:
Intrarea lui Veniamin
Costachi în monahism.
Detaliu: Episcopul Iacov.



îl întâmpină la bariera Păcurarilor, conducându-l apoi cu cîntece pînă la mitropolie ²²⁶. Un elev al seminarului recită atunci o poezie compusă în cinstea lui Veniamin de slugerul Enache, dascălul de retorică de la Socola ²²⁷. Ivit în această atmosferă de simpatie, tabloul de la Neamț reia de fapt tema portretului din 1797 al lui Iacov Stamati, ilustrînd originea spirituală a autorității mitropolitului și inviolabilitatea ei în fața puterii laice. Date fiind dimensiunile sale, opera a fost executată desigur acolo, în mănăstire, unde se afla acum stareț Silvestru ²²⁸, călugărul care, în 1808, adusese Divanului

²²⁶ C. ERBICEANU, *op. cit.*, p. LXIX.

²²⁷ C. ERBICEANU, Două poezii dedicate mitropolitului Veniamin Costachi, în *Bis. ort. rom.*, 27 (1903–1904), p. 850–853.

²²⁸ ANDRONIC DUHOVNICUL, *Istoria sfîntelor mă-*

năstiri Neamțu și Secul, scrisă de... la anul 1863, IV, Biblioteca Academiei R.P.R., Ms. rom. 5694, f. 28 v. și (adaosul lui NARCIS CREȚULESCU din 1890), 113 r.

demisia lui Veniamin ²²⁹. Mănăstirea cinstea astfel pe mitropolitul ce petrecuse între zidurile ei anii săi de exil ²³⁰.

Pictat dar către 1813, foarte probabil chiar în acest an, tabloul nu poate fi în orice caz, cum se credea, opera celui obscur Vasile Suliman, zugravul din Suceava care, în 1830, a renovat picturile din vechea biserică a mănăstirii și, odată cu acestea, inscripția tabloului, copiată poate după un izvod mai vechi ²³¹. Stă mărturie, mai presus de toate, împotriva acestei presupunerii, stilul tabloului, care nu este opera hibridă și empirică a unui zugrav de rînd, ci manifestarea matură a unei conștiințe estetice complexe. Atmosfera mediativă a picturii lui Altini, lirismul penumbrelor sale și chiar o anume stîngăcie în desenul mîinilor, pe care o întîlnim pretutindeni în opera sa, nu lasă nici o îndoială în ce privește pe autorul pînzei. Eustatie Altini aduce astfel omagiul său celor doi ierarhi cu sprijinul cărora s-a desfășurat întreaga sa activitate. Aspirația acestora de a da culturii noastre o îndrumare modernă a găsit în Altini, artistul de formație apuseană, pătruns de spiritul epocii luminilor, un adept și un colaborator.

În marea pîină de la Neamț Altini izbutește pentru întîia oară în arta noastră modernă să grupeze într-o compoziție armonioasă un număr de figuri care nu mai sînt simple portrete alăturate, ca în vechile tablouri votive, ci se găsesc unele față de altele în raporturi de ordin spiritual, clar exprimate de pictor prin mijloacele specifice limbajului plastic. Este o pagină magistrală în care Altini își amintește, fără a se depărta de specificul artei sale, de acele subtile tablouri vieneze în care apar grupuri de prieteni ori membrii aceleiași familii. Ceea ce-i leagă pe acești oameni, destinul comun ori afecțiunea, se vedește în atitudinea lor, în expresia fizionomiilor, în compoziție. Și nu o dată ceea ce supără întrucîtva în aceste portrete de grup, o naturalețe studiată, o eleganță ușor afectată, în care se simte conștiința modelelor aparținînd în genere aristocrației de a oferi privitorului spectacolul unei existențe excepționale, face loc unei arte mai discrete, mai puțin teatrale, mai apte a surprinde nuanțele vieții interioare, spre a da expresie unui ideal uman al simplității și al sincerității, al fericirii căutate mai ales în viața intimă ²³².

Tabloul lui Altini impresionează prin echilibrul său desăvîrșit, obținut cu mijloace de o mare sobrietate, și mai ales prin lipsa oricărei tendințe

²²⁹ TIT SIMEDREA, *Paretesisul de la 1808 al mitropolitului Veniamin Costachi*, în *Bis. ort. rom.*, 53 (1935), p. 32.

²³⁰ În prefața la *Viețile sfinților din luna martie*, Mănăstirea Neamț, 1813, starețul Silvestru se adresează mitropolitului, elogiindu-l pentru opera sa culturală din acei ani « cînd erai bejenariu, cînd erai indestulat de lipsă și de necăutare, cînd nici o stăpînire nu era în mina preasfinției tale ». Cf. IOAN BIANU și NERVA HODOȘ, *op. cit.*, III, p. 90.

²³¹ C. BOBULESCU opinează, nu fără oarecare rezerve, că autorul pînzei ar putea fi acel « Vasile Suliman, zugrav din Suceava » care iscălește la 18 iunie 1830 inscripția cu date din viața mitropolitului Veniamin (*Noi contribuții la biografia mitropolitului Veniamin Costachi*, București, 1939, p. 16). Același autor, care observase și înainte că,

față de tabloul însuși, inscripția pare mai nouă, « neavînd aceeași factură cu tăietura ramei » (*Din viața mitropolitului Veniamin Costachi*, p. 93), adaugă apoi, arătîndu-și încă și mai lămurit îndoiala față de propia sa ipoteză: « Pentru că nouă ni se pare a fi o diferență între caracterul scrisului și a întregului adaos de deasupra și între vechimea pînzei cu rama ei » (*Noi contribuții*, loc. cit., nota 4). Ipoteza formulată în treacăt și cu aceste rezerve de C. Bobulescu a fost totuși reluată, ca fapt pe deplin demonstrat, de CONSTANTIN N. TOMESCU, în *Scurtă povestire istorică despre sfînta mănăstire Neamțu*, Mănăstirea Neamț, 1942, p. 103, precum și de AL. I. CIUREA, *op. cit.*, p. 23.

²³² RICHARD HAMANN, *Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Leipzig și Berlin, 1925, p. 66.



Fig. 35. — Eustatie Altini: Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism. *Detaliu: Diacon.*

retorice. Nici gestul teatral, nici fastul vestimentar, nici expresia căutată a fizionomiilor nu-i deosebesc pe acești oameni care participă la o ceremonie gravă, cu urmări hotărâtoare pentru viața celui mai tânăr dintre ei. Arhiepiscopul îmbrăcat în odăjdii este Iacov Stamati. Ne aflăm la Huși, în 1784, în biserica episcopală²³³. Inițierea viitorului călugăr va fi avut loc, așa cum prevedea ritualul, în fața altarului²³⁴, ce avea să fie împodobit cu icoanele zugravului Nicolae. În tablou nu vedem însă nimic din cadrul în care se petrece evenimentul. Figurile, care acoperă spațiul compoziției aproape cu totul, se profilează pe un fundal neutru, potrivit esteticii neoclaseice. Tânărul care citește un text grecesc²³⁵ este Vasile Costachi care se va numi de acum înainte Veniamin. Pictorul l-a înfățișat în straie apusene, spre a sublinia poate educația laică pe care o primise feciorul boierului Grigore Costachi Negel, ca unul ce urmasese o vreme cursurile Academiei domnești²³⁶. Trăsăturile tânărului Costachi seamănă pînă la identitate cu acelea ale mitropolitului din portretul de la 1813, ceea ce se explică prin faptul că același artist a pictat, într-un scurt răstimp, ambele tablouri. Experiența portretului de la 1813 pare a-i fi slujit lui Altini drept punct de plecare la reconstituirea fizionomiei de adolescent a lui Veniamin²³⁷. Costumul acestuia nu corespunde însă momentului istoric real ci datei cînd a fost pictat tabloul, dată pentru care avem astfel o nouă confirmare. Redingota strîmtă și lungă, vesta cu guler înalt și răsfrînt «à la Casimir», lăsînd să se vadă gulerul încă și mai înalt al cămășii, pieptă-

²³³ În testamentul său (ERBICEANU, *Istoria mitropoliei Moldaviei*, p. 59) Veniamin Costachi afirmă a se fi «aferosit vieții monahicești» la «vrăsta de 15 ani», așadar în 1783 sau mai probabil în 1784, căci se născuse la 20 decembrie. Anul 1784 este cel indicat de mitropolit și în textul autobiografic din *Funie sau frînghie întreită*, loc. cit. Cf. și MELCHISEDEC, *Cronica Hușilor*, p. 371–372; ANDREI VIZANTI, op. cit., p. 35; ILIE GHEORGHIȚĂ, *Un veac de la moartea mitropolitului Veniamin Costachi*, Mănăstirea Neamț, 1946, p. 33. Rămînînd la data admisă tradițional sintem scutiți a ne imagina că viitorul mitropolit a fost călugărit, cu învoirea tatălui său, la vîrsta de 12 ani. Nu putem accepta deci ca dată a intrării sale în monahism anul 1781, propus de C. Bobulescu, (*Din viața mitropolitului Veniamin Costachi*, p. 128).

²³⁴ Pentru rînduiala tunderii în monahism, cf. *Cel mic și cel mare îngeresc chip*, Mănăstirea Neamț, 1815, p. 3–46.

²³⁵ Textul vizibil în tablou este un fragment din Psalmul 38,8: *Omul trece ca umbra* <și în zadar se turbură>. Pictorul a ținut să precizeze astfel atitudinea tânărului Veniamin care, părăsind viața laică, meditează asupra caducității umane. Ruinele lui Volney care circulau atunci la noi în traduceri manuscrise, nu spun în fond altceva. Cf. D. POPOVICI, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1946, p. 131; G. CĂLINESCU, *Grigore Alexandrescu*, București, 1962, p. 126–146; în studiul nostru Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova, p. 92–95, ne-am ocupat de tema ruinelor în legă-

tură cu stampele istorice publicate de Institutul Albina. În același spirit protoiereul Lazăr Asachi traducea, în 1819, prin intermediul unei versiuni rusești, pomenind în titlu și numele protectorului său Veniamin Costachi, «întru cele duhovnicești întiul al țării ocîrmuitoriu», una dintre operele cele mai reprezentative ale literaturii preromantice: *Plîngerea sau tînguirile cele de noapte a lui Iong, pentru viață, moarte și pentru nemurire* (Biblioteca Academiei R.P.R., Ms. rom. 1771). Cf. P. GRIMM, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în *Dacoromania*, 3 (1922–1923), p. 286–288. În tălmăcirea clericului moldovean poemul lui Young împrumută culori biblice: «Iată văd pe oameni căzînd ca frunzele cele de toamnă: feliul pohtelor lor asemenea mi să par a fi ușoare și netrebnice ca și pulbere ce să rădică de supt picioarele mele». (Ms. rom. 1771, f. 54 v.).

²³⁶ C. BOBULESCU, op. cit., p. 99–101.

²³⁷ Adevărata imagine de tânăr ieromonah a lui Veniamin Costachi ne-a fost păstrată de un vechi portret pe care, în 1829, mitropolitul a ținut să-l aibă copiat alături de chipul său din acel an, într-un fel de diptic ce rezumă astfel biografia sa. (Reproducerea tabloului din 1829 la C. BOBULESCU, op. cit., p. 83). Ieromonahul Veniamin nu putea fi, desigur, tânărul romantic din compoziția lui Altini, proiecție în trecut a chipului de om matur al mitropolitului. Vechiul portret înfățișează o sfoasă figură, încă neformată deplin, de călugăr aproape adolescent.

nătura «à la Titus», cu părul tăiat scurt și adus spre frunte, ca în portretele de tinerețe ale lui Chateaubriand, țin de moda franceză din primul deceniu al veacului trecut²³⁸. În Iași, mai ales după ocupația rusă din 1806, costumul apusean se răspîndise cu repeziciune. Cineva primea acolo, prin 1807, chiar un *Journal des modes* parizian²³⁹. Adoptată aproape în unanimitate de femei, noua îmbrăcăminte prinse mai ales printre tineri. Bătrînii și slujbașii de oarecare însemnătate își păstrară însă bărbile și lungile anterie²⁴⁰.

Contrastul dintre îmbrăcămintea modernă a tînărului Costache și aceea a personajului din stînga, care poartă ișlic și antieriu, este deci expresia vestimentară a prefacerilor prin care trecea societatea românească în vremea lui Altini. Bărbatul înalt, între două vîrste, cu fața suptă, ce ni se înfățișează sub această aparență orientală este, desigur, tatăl lui Veniamin, părintele trupesc al celui ce se îndrepta acum spre o nouă viață, devenind fiul spiritual și ucenicul episcopului Iacov. Prezența tatălui nu are de altfel aici decît o semnificație simbolică. La data intrării lui Veniamin în monahism, Grigore Costachi, fiind bolnav, își trimisese încuviințarea în scris²⁴¹.

Iacov Stamati, pe care Altini îl cunoscuse, nu are în compoziție chipul firav din portretul său de la 1797. Pictorul i-a dat acum o fizionomie mai tînără, de bărbat în putere, așa cum va fi fost ierarhul moldovean în 1784, cînd nu împlinise încă 40 de ani²⁴². Nasul acvilin, ochii mici, fața prelungă sînt însă aceleași. Pe pieptul episcopului se zăresc crucea și engolpionul din portretul lui Veniamin de la 1813, pictate cu aceeași meticuloasă alăturare de puncte luminoase. Iacov are în dreapta sa un preot, iar în stînga un diacon, cu orarul pe umăr și dicherul aprins în mînă. Un grup asemănător, alcătuit dintr-un arhieru încadrat de un preot și un diacon, apare într-o imagine din 1786, o pecete a episcopiei Romanului, înfățișînd scena hirotonisirii unui preot²⁴³. În tabloul lui Altini evenimentul nu este consemnat însă cu respectarea riguroasă a ritualului. Neofitul nu îngenuchează în fața episcopului, în momentul binecuvîntării, cum s-ar fi convenit²⁴⁴. Tendința pictorului este mai degrabă de a da întregii compoziții un înțeles simbolic. Dintre cele cinci personaje, trei asistă la scenă privind absente în afara tabloului. Tatăl lui Veniamin, diaconul și preotul sînt portrete avînd, fără îndoială, rostul lor în ritmul compoziției, dar tratate izolat, fiecare pentru sine. Diaconul este unul dintre cele mai izbutite chipuri zugrăvite de Altini. Asemănarea sa cu primul dintre cele două portrete de la Galeria națională este izbitoare. Fruntea, nasul, gura, ovalul feții sînt ale unor fințe înrudite, și totuși păstrîndu-și fiecare nota fizionomică proprie. Adevărații protagoniști ai compoziției sînt Iacov și Veniamin. În figurile lor, stilul obiectiv al celor trei portrete face loc unei interpretări romantice, bazată pe jocul delicat al penumbrelor. Veniamin este un tînăr meditativ, care trăiește o mare experiență interioară. Altini uită aici să descrie și nici nu insistă asupra formei, care se desprinde spontană din obscuritatea fondului, imagine concentrată

²³⁸ Cf. ERIKA THIEL, *Geschichte des Kostüms*, Berlin, 1963, p. 466–468.

²³⁹ MARIE HOLBAN, *Rapport sur la Valachie et la Moldavie, par Reinhard*, în *Revue Historique du Sud-Est européen*, 7 (1930), p. 239.

²⁴⁰ HURMUZACHU, *Documente*, supl. I, vol. III, București, 1889, p. 79, nota 1.

²⁴¹ Faptul este atestat de Veniamin Costachi în testamentul său din 1844 (C. ERBICEANU, loc. cit.).

²⁴² Iacov Stamati se născuse în 1749 (AL. I. CIUREA, op. cit., p. 26–27).

²⁴³ MELCHISEDEC, *Cronica Romanului*, II, p. 123.

²⁴⁴ *Cel mic și cel mare ingeresc chip*, p. 6.

a unei stări de spirit. Lumina care se revarsă pe trăsăturile lui Iacov coboară pe acelea ale ucenicului său, constituind astfel o unitate deosebită în cadrul compoziției. Iacov și Veniamin par a participa la o realitate superioară, la care celelalte personaje nu au acces. Prezența acestora, necesară totuși nu numai pe planul biografic, dar și sub raport plastic, creează un efect remarcabil de echilibru și complexitate.

Opera lui Eustatie Altini, așa cum o cunoaștem în prezent, este fără îndoială expresia unei puternice personalități. Artistul s-a desprins din rîndurile zugravilor, chiar și ale celor de orientare nouă, apuseană, constituindu-și un stil propriu, expresie sugestivă a temperamentului său de pictor și a aspirațiilor unei generații. Formația sa nu este doar un ecou îndepărtat și tardiv al unui moment artistic depășit, ca aceea a celor mai mulți pictori români de tendință neoclasică din secolul al XIX-lea. Contactul său cu clasicismul are loc în perioada de maximă iradiere a acestui stil, într-un mare centru artistic, de complexitate și însemnătate a Vienei. Chiar față de profesorii săi vienezi, Altini nu este un simplu elev docil. Ceea ce predomină în cele din urmă atât în portretele, cât și în icoanele sale este viziunea sa, mai apropiată de estetica romantică, decît de cea neoclasică. Artistul este, desigur, inegal, virtuozitatea, însușire atât de prețuită în atelierele academice, i-a lipsit. Fragmentul realizat, uneori de o calitate surprinzătoare, se învecinează în pictura sa cu zone amorfe, în care nu-l mai regăsim pe artist. Faptul se poate datora în parte și condițiilor în care a lucrat Altini, într-o epocă de pionierat a culturii noastre moderne. De înfrîurirea sa, nebănuită de întinsă, asupra picturii noastre religioase din secolul al XIX-lea, nu ne vom ocupa acum. Rolul lui Altini în arta noastră nu se limitează însă la acela, foarte important de altfel, de a fi marcat prin opera sa un moment cultural și de a fi pus în circulație un stil. Subtilă meditație asupra figurii umane, opera lui Altini deschide drumul marilor noștri portretiști din secolul al XIX-lea, Aman și Grigorescu. Afinitățile sale merg mai ales către acesta din urmă, de care-l apropie concepția lirică a portretului și poezia luminii. Asemenea lui Prud'hon, care a exercitat, precum se știe, o puternică influență asupra lui Grigorescu ²⁴⁵, Eustatie Altini este un fiu al clasicismului și un precursor al sensibilității romantice.

²⁴⁵ Pentru copiile executate de Grigorescu după Prud'hon cf. REMUS NICULESCU, *Grigorescu între*

clasicism și romantism, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 3 (1956), nr. 3–4, p. 136–140.

MĂRTURII DESPRE BRÂNCUȘI

de ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

I

Într-o dimineață din decembrie 1934 pășeam cu emoție în curtea înțesată de ateliere de artiști din fundătura Ronsin nr. 11, în Montparnasse, cartierul boemei pariziene.

Cineva m-a îndrumat spre atelierul mai mare și înalt — atelier de sculptor — din dreapta curții. Am tras cu sfială de cordonul clopoțelului; un clinchet scurt, clar și vesel — și în cadrul ușii s-a ivit gnomul cu barba fumurie, pătată intens de nicotină. Nu-l mai văzusem pe Constantin Brâncuși de când eram adolescent, din 1922; după primele cuvinte schimbate și-a amintit de mine și m-a poftit bucuros în atelier.

Deși pregătit, am rămas ținut de uimire în fața lumii bizare și vrăjite care mi-a apărut fără de veste. Lumina difuză a zilei de iarnă se reflecta în irizări neașteptate pe suprafețele brute sau polisate fin ale unor opere de artă migălite trudnic, timp de ani și zeci de ani, de artistul parizian, rămas tot țăranul simplu din Gorj. O acumulare de minuni năstrușnice. . .

O asemenea acumulare de minuni — dar cât de diferite! — nu văzusem, poate, decât în Loggia dei Lanzi, iar o emoție la fel de puternică nu-mi pricinuisese, poate, decât întâlnirea tăcută cu Moise în San Pietro in Vincoli. Mă găseam atunci, în Italia, copleșit și în aparență singur, în fața colosului de marmură, dar în același timp simțeam cum mă învăluie umbra grea de demiurg a lui Buonarrotti. Acum, în atelierul lui Brâncuși, la fel de copleșit, încercam o dublă emoție: una datorită influenței magice a neobișnuitelor sculpturi, alta, datorită prezenței fizice a magicianului însuși, care mă privea fumînd.

Risipite într-un savant și primitiv *beau désordre*, operele brâncușiene — unele unice, altele repetate în replici din ce în ce mai spiritualizate, mai elansate, ca acea pasăre măiastră din basme, transformată într-o săgeată de aur ținând spre cosmos — vorbeau mut, adresîndu-se prin mijlocirea unui tainic simț tuturor oamenilor — de la cei mai rafinați pînă la cei mai simpli.

Pe o oglindă rotundă din oțel inoxidabil, peștele imaterial de marmură își reflecta silueta de torpilă în luciul perfect al apei solide de argint.

În altă parte, materializarea spiritualizată în piatră zgrunțuroasă a simbolului etern al iubirii: sărutul.

Domnișoara Pogany, mai întâi mîngîiată în suprafețe curbe de metal auriu, apoi împietrită în marmură lucie și cu vinișoare — două etape ale unei serii de busturi, continue căutări ale formei. . .

« Fiul risipitor », « Începutul lumii », « Cocoșul », « Socrate », « Leda », « Pasărea în spațiu », « Torsul de adolescentă », toate aceste comori singulare luau parte la simfonia de scipiri și umbre, de forme și reflexe, orchestrată de ucenicul vrăjitor, maestru de mondială faimă.

Undeva, din penumbră, cioplite cu bardă de lemnar din trunchiuri uscate de gorun, se ridicau zvelte, drepte, respectînd, ca un canon muzical, modulul unic al aceleiași element repetat la nesfîrșit — coloanele infinite, coborîte de-a dreptul din cerdacurile caselor din satele de sub Paring și Lotru, de sub pădurile Tismanei — din Hobița sau Godinești, din Peștișani sau Novaci.

Dominînd întregul atelier, fără baze sau capiteluri, făcînd în ciudă corinticelor și doricelor ordine, coloanele infinite se luau la întrecere cu copăcelul care, crescut pe solul citadin al Montparnasse-ului, străpunsese podeaua și își strecura timid vîrful spre lumină, prin acoperișul atelierului de sculptor din fundătura Ronsin. Întrecerea o cîștiga net simbolul verticalei armonice, care reproduce în lemn miriadele de ondulații ale universului finit einsteinian: « Coloana infinită ».

Paul Morand creionează undeva ¹ o imagine a atelierului lui Brâncuși tocmai opusă celei tradiționale, stereotipe, « atelierului cimitir » — « plin cu statui dramatice din marmură de Carrara, albastre și livide ca și moartea, avînd pe ici, pe colo, ca să-l însuflețească, divane, bibelouri, flecușete și amintiri de călătorie ».

Nici Rodin, acest gigant modern, această « forță a naturii » — cum îi plăcea să-și spună singur — nu a scăpat din chingile stereotipului. « În jurul lui roia — spune Morand — o întreagă ceată de meșteșugari, de cucoane fine și de învățăcei, exact la fel cum ar fi fost înconjurat orice meșter al Renașterii. . . ».

Apropierea dintre Rodin și Brâncuși nu este întîmplătoare. Artistul român a fost descumpănit de paroxismul virtuozității lui Rodin, după cum grandoarea supraumană a operei lui Michelangelo i-a dovedit că limitele artei statuare fuseseră atinse încă din secolul de aur al Renașterii italiene, iar dacă mai exista cumva vreo posibilitate de depășire a recordurilor michelangeliene, aceasta o realizase, fără doar și poate, Auguste Rodin ². Rodin încheia un ev, Brâncuși deschidea un altul.

.....

II

În 1879, un copil amărît de țăran din Godinești rămînea orfan de mamă și de tată, în grija unor rubedenii maștere. Ion Ciobanu avea pe-atunci vreo zece ani, nu știa carte, dar creștea pe răboj socoteala pușinelor oi ale unchiului său care-l ținea « de milă ».

¹ În prefața catalogului din 1926 al Expoziției « Brâncuși » de la Brummer Gallery — New York.

² Considerentele din acest paragraf, ca și, de

altfel, toate comentariile la operele sculptorului, nu-mi aparțin: le-am reprodus după convorbirile avute cu Brâncuși în cursul vizitelor mele din decembrie 1934—ianuarie 1935 la Paris.

După câteva luni de la moartea mamei, Ion, sătul pînă în gît de flămînzie, și-a luat tălpășița și a pornit-o pe jos, desculț, spre cetatea Craiovei — pe atunci mirifică pentru sărăntocii de pe meleagurile Tismanei.

Aici el intră ucenic la cojocăria lui Udrea de pe Ulița Cojocarilor, unde rămîne pînă în 1883, cînd își schimbă stăpînul, devenind băiat de prăvălie în magazinul de manufactură și galanterie « La steaua colorată » al lui Ghiță Ionescu.

Într-una din încăperile de la etajul locuinței din str. C. A. Rosetti nr. 14 a patronului său, unde dormea cu alți băieți de prăvălie, Ion al lui Gheorghe Ciobanu, poreclit de craioveni Gorjanu, buchisește seara, la lumina lămpii cu gaz, slova cărții pe care n-o putuse învăța în cătunul natal.

Ajuns, după cîțiva ani, prim vînzător în aceeași prăvălie, Ion Ciobanu, căruia i se spunea acum Ion Georgescu-Gorjanu — poreclă schimbată mai tîrziu în nume — se împrietenește cu Ion Zamfirescu. Acesta, ceva mai în vîrstă decît Ion Gorjanu, tatăl meu, depășise toate stadiile « procopselii » — băiat de prăvălie, vînzător « la parte » — și ajunsese stăpînul unei băcănii și bodegi, tot pe ulița Madona Dudu, la nr. 19, a doua casă de la prăvălia « La steaua colorată ».

Între Ion Zamfirescu și Ion Gorjanu s-a legat o trainică prietenie, care avea să continue, simbolic, și după moarte, tatăl meu dormind somnul veșnic în cimitirul Ungureni, în « plațul » lui Zamfirescu, alături de mormîntul acestuia.

Există un paralelism izbitor între începuturile de viață ale puilor de țărani din satele, pe-atunci sărace, de la poalele munților Olteniei. Împins de același irezistibil instinct de evadare spre mai bine, dar, desigur, și de focul mocnit al talentului, Costache Brîncuși, băiatul abia trecut de 11 ani din Hobița Peștișanilor, sătuc aflat la o fugă de cal de Godinești, se aciuează, prin 1888, în Craiova la cîrciuma lui Spirtaru de pe strada Gării.

Peste un an sau doi el trece băiat de prăvălie la bodega și băcănia lui Zamfirescu. Mai mic cu șapte ani decît tatăl meu, Brîncuși a căutat și a obținut cu dărnicie prietenia și ocrotirea acestuia. Era și firească apropierea dintre cei doi simbriași gorjeni, din sate aproape vecine, în acel oraș străin pentru amîndoi. Din povestirile tatălui meu, care era un om de o rară modestie și reticență, am aflat că l-a luat și pe Brîncuși într-una din odaile din str. C. A. Rosetti nr. 14, pe care le primise în folosință de la stăpînul său, Ghiță Ionescu.

La acea epocă Brîncuși avea vreo paisprezece ani, iar Ion Gorjanu douăzeci și unu. În locuința din str. C. A. Rosetti, Costache doarme în aceeași odaie cu Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, băiat cam de o seamă cu el, și pe care tata îl dăduse la învățătură în clasa I primară, la vîrsta de peste treisprezece ani, după ce îl adusese de la țară « ca să-l facă om ». Copt la minte, Gheorghe, viitor inginer, trece cîte două clase într-un an — exemplu pe care îl va urma mai tîrziu și Brîncuși.

În timpul liber, ucenicul Costache Brîncuși transforma lădițele de lemn pentru curmale și smochine în mici obiecte utilitare — săpuniere, suporturi, cuierașe. Mai tîrziu el meșterește la vioara pe care — după cum se știe — o cioplește din scîndurelele unei lăzi de portocale. Ion Zamfirescu, patronul lui Brîncuși, împreună cu tatăl meu, « nașul », cum îi spunea Costache, cu

Ghiță Ionescu, patronul tatei, și cu Costică Grecescu, perierul, formează *quaterul* care urmărea cu pasiune episodul viorii, hotărîtor pentru destinul artistului, și care l-a ajutat pe Brâncuși să pătrundă, la 1 septembrie 1894, ca intern și bursier, în Școala de arte și meserii. Pasă-mi-te, după pilda lui Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, Brâncuși trece și el cîte două clase într-un an, absolvind în 1898 secția de sculptură și mobilă a școlii, cu recomandția de a fi trimis mai departe la Școala de arte frumoase din București. La insistențele celor patru, și poate și ale altora, pe lângă primarul Chiciu al « urbei » Craiova, și pe lângă alți « notabili » de pe atunci ai orașului și județului, a obținut Brâncuși o modestă bursă, care nu l-a scutit însă de a-și vinde sfoara de pămînt de la Hobița.

Din 1890 și pînă după stabilirea lui Brâncuși la Paris, în 1904, printre alții și tatăl meu îl ajută pe artist în mod constant, dîndu-i sau trimițîndu-i subsidii bănești din punga proprie sau obținute prin colectă de la prieteni. Dintre cei care l-au mai ajutat pe artist, tata pomenea adesea pe Grecescu perierul.

Este uimitor faptul cum o mîină de oameni cu o cultură elementară și în aparență atît de departe de orice preocupări « intelectuale » au știut să descifreze într-un neînsemnat băiat de prăvălie semnele talentului, au luptat cu aceeași perseverență ca și el ca să-l scoată din mediul în care se găseau cu toții — al unei prozaice negustorii — și să-l dirijeze pe calea împlinirii artistice, mereu mai departe, mereu mai sus — de la Craiova la București, de la București la München și apoi în capitala artistică de atunci a lumii.

Cîteva zeci de scrisori și cărți poștale trimise tatălui meu de Brâncuși de la București, Viena, München sau Paris au fost, din păcate, distruse. Cînd eram copil, am văzut într-un album mai multe cărți poștale ilustrate, cu mărci străine, adresate « nașului » și semnate *Costache*.

Brâncuși a păstrat în mod constant un sentiment de afecțiune pentru tata, care i-a fost ca un frate mai mare. Această afecțiune s-a materializat, de altfel, după terminarea Școlii de arte frumoase în bustul pe care i l-a făcut, după natură, în 1902.

Tata ne-a povestit cum i-a pozat lui Brâncuși. Ședințele durau destul de mult și cereau o bună doză de răbdare din partea modelului. Sculptorul, ghiduș și vesel, întreținea cu tata conversații, ca să i se pară timpul mai scurt.

— Nașule, stăi cuminte, să te măsoar ! — Și Brâncuși îi lua cu compasul măsurile frunții, arcadei sprîncenelor, nasului, proeminenței bărbiei, dimensiuni care se întipăreau apoi în argila pe care degetele dibace o modelau cu siguranța talentului și a meseriei bine învățate.

Mai tîrziu, ori de cîte ori venea în țară și avea drum și prin Craiova, artistul îl vizita și pe tata. Îmi amintesc că l-am văzut în casa noastră încă de pe cînd eram copil de nouă-zece ani. Mi-l reamintesc mai bine din 1922, cînd eram în penultima clasă de liceu. Am fost impresionat de simplitatea și modestia acestui om, celebru încă de pe atunci și care luase în ochii noștri, după povestirile tatei, proporții de mit. Ne-am simțit foarte la largul nostru în tovărășia omului blînd, liniștit, care ne povestea la masă întâmplări ciudate și hazlii din viața lui atît de agitată, atît de neobișnuită, în comparație cu obiceiurile prozaice ale provinciei Craiove.

.....



Fig. 1. — C. Brâncuși, *portretul lui Ion Georgescu-Gorjan* (gips, 1902).

În iarna 1934—1935 îi duceam lui Brâncuși, în atelierul său, urări de sănătate din partea tatălui meu. Mesajul de prietenie veche al tatei mi-a deschis, ca un sesam, ușile sanctuarului artei acestui sihastru al sculpturii. Brâncuși mi-a dezvăluit atunci, în cuvinte lapidare și sincere, în limbajul său oltelesc, colorat, viu și uneori pigmentat cu câte-o vorbă franțuzească, multe din tainele și « cheile » artei sale.

După cum se știe, Brâncuși era foarte bucuros de oaspeți, dar nu de orișicine. Nu putea suferi pe cei curioși din snobism. El, omul cel mai cinstit și cel mai sincer, iubea sinceritatea și ura mai mult decât orice prefăcătoria, lingușeala, cinismul.

Cînd artistul mi-a deschis prima dată ușa atelierului și m-am găsit, fără tranziție, în universul brâncușian, nu mi-am putut ascunde uimirea

și emoția. Într-adevăr, opera lui Brâncuși nu poate fi intuită complet decât în ansamblu și la locul ei de zămislire: în atelierul sculptorului, în care fiecare lespede de piatră, bucată de metal sau grindă de lemn a suferit lente și neîncetate transformări, după ce a fost îndelung privită, observată, ghicită, cioplită, lăsată, retușată, iarăși lăsată, din nou luată și finisată imperceptibil, cu dragoste, cu meșteșug, cu o răbdare supraomenească, cu geniu creator.

Copleșit de avalanșa de impresii, parcă amuțisem. Aveam nevoie de un timp de reculegere, pentru ca, din vâlmășagul de senzații și emoții înregistrate în creier, să rezulte gânduri, judecăți, să se formuleze întrebări.

Brâncuși și-a dat seama, probabil, de ceea ce se petrecea cu mine. El m-a lăsat să privesc, fără să-mi vorbească, mult timp. Apoi a făcut « onorurile casei »: mobilierul — simplu, țărănesc, artistic, lucrat de el; un colț bine înzestrat cu scule de sculptor și meșteșugar; culcușul său, cocoțat pe atunci pe o platformă aeriană, pe a cărei balustradă era aruncată cu neglijență de bun gust o catifea în falduri; mese rotunde de piatră brută; o vatră, un ceaun, un mic godin; undeva, celebrul gramofon cu cutie de rezonanță de construcție proprie, care avea să joace și el un rol în seara de 7 ianuarie 1935.

La ora prînzului, Brâncuși m-a invitat la un restaurant, scuzîndu-se că nu mă poate « omeni » cu mîncare gătită de el — cum îi era obiceiul — deoarece era zi fără carne.

Ieșind din liniștea aproape provincială a curții de la numărul 11 din fundătura Ronsin, ne-am pomenit după cîteva minute în vacarmul străzii Vaugirard, pe care am părăsit-o repede, trecînd printr-un scurt dedal de străduțe, pînă ce am ajuns la restaurantul unde sculptorul lua obișnuit prînzul, în zilele cînd băiatul de la măcelărie nu-i aducea carne.

Brâncuși mi-a pregătit acolo o surpriză: rezervase de mai multă vreme niște melci, puși de restaurator de vreo două-trei săptămîni la carantină, sub un clopot de sticlă, găurit. — « Ce sont des escargots de Bourgogne, monsieur — mi-a explicat patronul micului restaurant — et on les mange avec de la sauce vinaigrette ».

Într-adevăr, fără sosul de oțet cu usturoi tocat fin — după rețeta lui Brâncuși — și fără un vin potrivit anume, melcii fierți ar fi fost greu de suportat. Sculptorului îi plăceau grozav (mie, nu).

La despărțire, Brâncuși s-a scuzat că nu mă poate reține și după amiază, dar m-a invitat să vin altă dată, fixînd chiar el cînd: « Vino la 7 ianuarie, vom fi împreună toată ziua și o să-l sărbătorim aici, la Paris, pe Ion » (era vorba de tata).

La data fixată, din nou în Impasse Ronsin, trăgeam cordonul clopoțelului, de astă dată mai puțin sfios. Era ora 10. Afară, frig și umezeală; înăuntru, o atmosferă abia încropită de radiația sobei cu cărbuni, insuficientă pentru volumul mare al încăperii înalte, acoperită cu geamlîc.

Într-un colț mai intim, cel locuit, abia separat de atelier, temperatura era oarecum plăcută. Brâncuși nu se îmbrăcase cu obișnuitele lui haine de lucru, ci cu un veston de oraș, dintr-o stofă groasă, țesută de casă.

De data asta eram hotărît să vorbesc, să întreb. Acum impresiile și ideile erau mai organizate, nedumiririle ieșiseră la iveală. Avem avantajul de a nu fi nici artist, nici critic, nici istoriograf. Nu venisem la Brâncuși din interes sau din curiozitate: venisem la un mare artist, prieten al tatei.

Am stat mult timp « de taină », ca doi olteni. A vorbit mai mult Brâncuși. Nu-l întrerupeam decât pentru a-i pune întrebări.

M-a surprins părerea lui despre Michelangelo. Am reacționat. L-am contrazis.

Nefiind un « rafinat » sau snob, m-am bizuit întotdeauna, în materie de artă, pe lângă bagajul meu de cunoștințe și impresii culese din muzee și din cărți, mai mult pe factorul emotiv. Emoția resimțită de mine în fața faimoasei « Pietà » sau a frescelor lui Michelangelo fusese tot atât de intensă ca și aceea pe care mi-o pricinuisese lumea creată de Brâncuși. Mi s-a părut ciudat ca un mare artist că nu aprecieze așa cum se cuvine pe un alt mare artist, și i-am spus-o.

Critica lui Brâncuși se îndrepta mai ales împotriva grandorii voite a artei statuare a lui Michelangelo, după el o artă a cărnii. « Depuis Michel-Ange, les sculpteurs voulaient faire du grandiose. Ils ne réussissaient à faire que du grandiloquent »³.

Rodin, grație căruia « sculptura a redevenit umană în dimensiuni și în semnificația conținutului său », a avut asupra lui Brâncuși o influență hotărâtoare; dar, deși i-a recunoscut rolul imens pe care l-a jucat în înnoirea sculpturii, Brâncuși nu a mers pe calea lui Rodin. De altfel, tocmai contactul artistului român cu opera marelui sculptor francez a constituit acel « preaplin » care l-a determinat pe Brâncuși să caute, solitar, răbdător și îndărătnic, calea spre o sculptură nouă, « o sculptură a esenței însăși a lucrurilor și trupului uman, rezultată din căutarea concentrată și neobosită a formelor definitive, a liniilor și suprafețelor care, în mod obligatoriu, alcătuiesc aceste forme ».

Am redat aici părerile lui Brâncuși, așa cum le-am înregistrat atunci și cum le-am înțeles. Artistul mi-a spus o seamă de lucruri, unele din cele pe care îi plăcea să le repete, altele mai puțin cunoscute sau chiar inedite.

Interpretările și explicațiile pe care mi le-a dat asupra diferitelor lui opere se adresau unui profan. Cred că acesta este și motivul pentru care mi-a vorbit mai puțin aforistic, mai direct.

După spusele sale, renunțarea la sculptura statuară a fost voită, ea s-a petrecut într-o epocă în care, după cum se știe, sculptorul nostru căpătase digitația virtuosului și modela cu ușurință și abilitate uimitoare.

« Ce-aș fi putut face mai mult decât Rodin și la ce bun? » — îmi spunea Brâncuși, referindu-se la unele din compozițiile marelui artist, în care nuduri de femei și de bărbați se amestecă în cele mai complicate ipostaze, rezolvate cu o măiestrie neîntîlnită pînă la el.

De altfel, Brâncuși m-a îndemnat să revăd Muzeul « Rodin », indicîndu-mi și ce anume să observ din noianul de opere expuse.

Brâncuși, muzician în piatră, lemn și bronz, a compus mai ales teme cu variațiuni: « Pasărea », « Cocoșul », « Peștele », « Negresa », « Domnișoara Pogany », « Prințesa X », « Coloana infinită ».

Operele sale în lemn sînt, de multe ori, unicate, deoarece însuși materialul viu i-a sugerat adesea subiectul de cioplit.

Este caracteristică, în acest sens, sculptura denumită « Șeful ». Lemnul brut avea o creștătură transversală. Ea s-a transformat într-o gură larg deschisă, dominantă, de predicator. O tichie de tablă închipuie un *couvre-chef* sacerdotal. « Șeful » nu este un fel de Ubu-roi, cum s-a bănuț de unii, ci însuși portavocele catolicismului, papa, așa mi-a spus Brâncuși.

³ *Hommage à Rodin*, Paris, 1952. La p. 22, textul lui Brâncuși din care am reprodus pasajul citat.

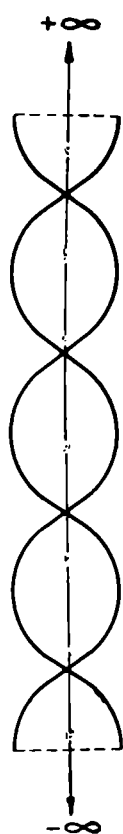


Fig. 2. — Două sinusoide în opoziție, mergînd de la minus infinit la plus infinit, justifică matematic denumirea « Coloanei infinite », fără început, fără sfîrșit.

« Fiul risipitor », denumirea eliptică a unei sculpturi în lemn, reprezintă de fapt episodul întoarcerii fiului risipitor. Poarta larg deschisă, monumentală — principala componentă a unui ansamblu arhitectonic plin de fantezie — sugerează așteptarea, precum și opulența celui care a poruncit să se sacrifice vițelul cel gras în cinstea fiului ce a fost pierdut, dar s-a aflat.

« Vrăjitoarea » lui Brâncuși, la care artistul utilizează ca elemente plastice un con și doi cilindri, este în plin zbor: conul — boneta caracteristică « tagmei », cilindrii — pulpanele rochiei luate de vînt, în timp ce baba călărește pe o imaginară coadă de mătură. . .

Despre păsările artistului s-a scris prea mult pentru ca să mai fie nevoie de vreo « cheie »: păsările lui Brâncuși, în ultimele lor forme, s-au desprins de pămînt, s-au eliberat și tind spre spațiul fără limite, spre nemărginirea cosmosului⁴. Evoluția acestor păsări, ca și a replicilor « Domnișoarei Pogany », ca și a « Muzei adormite », reprezintă etapele succesive ale artei lui Brâncuși, tinzînd spre o mai mare concentrare, spre o supremă chintesență.

Din « Adam » și « Eva », artistul a reținut doar simbolurile funcțiilor lor eterne: « Adam », în lemn de stejar, este o construcție de rezistență, o cariatidă sortită poverilor, muncii trudnice a pămîntului cu sudoarea frunții, pe cînd « Eva » a fost concepută ca un chip cioplit în lemn de nuc, în curbe supte, al fertilității, al perpetuării speciei. Cînd le-a prezentat, Brâncuși le-a suprapus: « Adam » o susține pe « Eva » și este subjugat de ea, eternă obsesie. Pe « Cocoș », Brâncuși l-a văzut în chip de creastă, stilizată în fierăstrău vibrant, sonor, cu care vestitorul zorilor sfîrtecă întunericul, lăsînd să pătrundă mijinda lumină. Este extraordinară puterea de sugestie a acestei forme semețe, dințate, vesele, care dă impresia totală, vizuală și auditivă, a mîndrului animal, cu gîtul, capul și ciocul întinse arc spre soare, căruia îi adresează ritualul cucurigu.

« Începutul lumii » este oul, simbol alb care cuprinde în sine embrionul a tot ce trăiește. Brâncuși vedea acest înveliș gîngăș al vieții, acest început al lumii vii, cu forma sa ovală, ca fiind legat de sol, dar numai prin punctul unic de tangență, pe care ovoidul geometric îl are cu o suprafață plană sau curbă de foarte mare rază — cum este pămîntul.

Înrudite cu oul, ca formă și concepție, sînt sculpturile mai vechi « Noul născut » (1915) și « Prometeu » (1911). « Noul născut » este el însuși un început de viață, abia scăpat dintr-un tipar embrionar, în timp ce « Prometeu » reprezintă începutul de « artifex » al lui *homo sapiens*, dar în același timp schematizează și durerea reținută a titanului: capul, cu ochi, nas, gură crispată, se pleacă pe umărul invizibil — invizibil ca și vulturul Caucazului ce-i sfîșie măruntaiele.

⁴ « Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel » (Brâncuși).

CATALOGUE

A. Stefan Georgescu Gorga
Souvenir de Porin et d'Isque
Isque (P. Brâncuși)
Porin 7 Janvier 1935

Fig. 3.— Facsimil după dedicația de pe catalogul expoziției « Brâncuși » de la Brummer Gallery din New York.

Din aceeași familie a ovoidelor face parte și « Leda » — sculptura preferată a lui Brâncuși —, în care îmbinarea îndrăzneță a unui con cu elegantele curburi în spațiu ale oului stilizat au generat simbolul grațios al păsării-femeie, plutind lin pe lacul dragostei.

Dintre toate creațiile lui Brâncuși, singurele care au ajuns după puține căutări la forma definitivă au fost « Cocoșul » și « Coloana infinită », ambele cu rezonanțe adânci în arta populară românească.

Vorbind cu artistul despre coloana sa infinită, el mi-a explicat de ce aceasta nu poate avea nici soclu, nici capitel, cum au coloanele antice: ea nu are nici început și nici sfârșit. Repetarea elementului identic al coloanei îi conferă acesteia, printr-o analogie matematică, același caracter pe care îl au unele curbe — de exemplu cele reprezentând funcțiile trigonometrice —, de a se putea repeta și prelungi spre ambele infinituri. Două sinusoides în opoziție, desenate în jurul unei axe verticale (fig. 2), au un vag aer de familie cu silueta coloanei infinite și reprezintă justificarea strict matematică a denumirii date de Brâncuși coloanei sale.

Lui Brâncuși îi plăceau pozele, jocurile și amuzamentele. « Când nu mai sîntem copii, sîntem ca și morți » — sună unul din aforismele artistului. După ce obosise vorbind despre sculptură, Brâncuși a trecut la cel de-al doilea subiect preferat: muzica. Cu ajutorul acelui gramofon sui-generis, care, în afară de cutia specială de rezonanță, mai avea și alte dispozitive adaptate de el, Brâncuși mi-a făcut o demonstrație de muzică exotică, cu extraordinare surprize.

Artistul avea o sumă de discuri de muzică folclorică din insulele Pacificului. Mai întâi, le-am ascultat în reproducere normală. Dar fiecare disc mai avea, pe lângă gaura centrală de prindere în pivotul platoului, și o alta,

excentrică, sfredelită de Brâncuși. Prinzînd discul pe platou în gaura excentrică, ritmul normal al melodiei suferea neașteptate transformări, deoarece viteza se modifica mereu, în cursul fiecărei rotații.

Nemulțumit cu atîta, Brâncuși punea fiecare disc de la sfîrșit la început, curios să constate ciudatele modificări melodice obținute în felul acesta. Mai întîi discul era pus cu gaura centrală în pivotul platoului, dar doza vibrantă parcurgea șanțurile discului de la centru la periferie, *da fine al capo*. După aceea, el introducea în pivot gaura excentrică, mișcarea producîndu-se tot de la centru spre marginea discului.

Prin inversarea melodiei și continua variație a ritmului se obțineau efecte dintre cele mai bizare, dintre cele mai neașteptate, cu atît mai bizare, cu cît melodiile erau și așa destul de neobișnuite, prin exotismul lor.

Experiențele acestea, combinate din cînd în cînd și cu modificări bruște ale vitezei de rotație a platoului, au fost repetate și cu discuri de muzică populară românească, foarte cunoscute. Efectele sonore erau parcă și mai impresionante, deoarece transformările melodice obținute dădeau cu totul altceva decît cîntecele cu care eram obișnuiți.

Acest joc muzical a durat cîteva ore. El s-a încheiat cu o dedicație pe prima pagină a frumosului catalog din 1926 al Expoziției «Brâncuși» de la Brummer Gallery din New York, pe care artistul mi l-a dăruit în acea seară, ca amintire.

Înainte de plecare a venit din nou vorba despre «Coloana infinită», de astă dată de aceea pe care artistul spera să o poată ridica în țară. Am discutat despre modalitățile de realizare a coloanei la scară mare, cu care prilej i-am arătat lui Brâncuși cum s-ar putea rezolva tehnic diversele probleme puse. Vădit interesat, artistul m-a întrebat dacă nu mi-ar surîde să colaborez cu el la realizarea «Coloanei infinite» de la Tîrgu-Jiu. Răspunsul meu afirmativ a însemnat începutul viitoarei noastre conlucrări, din anii 1936 și 1937. Dar aceasta este o altă poveste⁵. . . .

⁵ Vezi articolul *Geneza «Coloanei infinite»*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 1964, nr. 2 (în curs de apariție).

PICTURI MURALE EXTERIOARE ÎN TRANSILVANIA MEDIEVALĂ

de VASILE DRĂGUȚ

Fenomen unic în felul său în istoria artelor universale, pictura exterioară moldovenească din secolul al XVI-lea a atras de timpuriu atenția specialiștilor, bogata bibliografie acumulată pînă în prezent¹ fiind în măsură, dacă nu să-i rezolve pe deplin problemele de geneză și semnificație, cel puțin să i le facă notorii. Monumentalul volum *Roumania. Painted Churches of Moldavia*, de André Grabar și George Oprescu, publicat în 1963 de New York Graphic Society în colaborare cu UNESCO, a sporit încă și mai mult faima acestor picturi, chiar dacă uneori a fost urmat de comentarii de o surprinzătoare inocență².

Mai puțin studiate, dar nu ignorate, sînt picturile care, începînd din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, au devenit curențe în decorul exterior al bisericilor din Oltenia și Muntenia, în arcaturile registrului superior fiind zugrăvite figuri de sfinți, de asemenea frize de călăreți și portrete de țărani, uneori ilustrări la fabulele lui Esop³.

Cu totul necunoscute au rămas pînă acum picturile murale exterioare din evul mediu transilvănean, mărturii ale unui fenomen artistic odinioară înfloritor.

Într-adevăr, o călătorie al cărei itinerar șerpuit s-ar desfășura pe întreg cuprinsul Transilvaniei, descoperă în fața cercetătorului mai puțin grăbit

¹ Dintre lucrările și articolele mai importante privind această problemă cităm: ORESTE LUȚIA, *Legenda sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescurile din Voroneț, Codrul Cosminului, Cernăuți*, I, 1924, p. 279—354; GEORGE BALȘ, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, XXI, 1928; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928; PAUL HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930; A. GRABAR, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 365—383; PETRU COMARNESCU, *Îndreptar artistic*

al monumentelor din nordul Moldovei, Suceava, 1961. Un studiu bazat pe cercetări recente este cel semnat de SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, in *S.C.I.A.*, 1963, nr. 1, p. 57—91.

² Astfel, în articolul lui DENYS HINTON, *A group of little Known Masterpieces (The Connoisseur*, vol. 153, nr. 618, august 1963, p. 240), aflăm că Moldova este în sudul României și că bisericile moldovenești au fost pictate la exterior pentru că, fiind prea mici, nu puteau fi pictate la interior!

³ VOINESCU TEODORA, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, *S.C.I.A.*, I, 1954, nr. 1—2, p. 61—77.

numeroase fragmente din ornamentica pictată ce decora cîndva fațadele bisericilor catolice și ortodoxe din această parte a țării ⁴.

Asemenea fragmente pot fi văzute la bisericile din Strei, Ostrov, Sîntă Mărie Orlea, Peșteana, Crișcior — în regiunea Hunedoara —, la bisericile din Dirlos, Tătîrlaua, Copșa Mare, Ghelînța, Sighișoara, Mediaș — în regiunea Brașov, la biserica reformată din Tîrgu-Mureș, de asemenea la Delnița și Singeorgiu-Pădureni — în regiunea Mureș Autonomă Maghiară, la biserica reformată din Turda, ca și la biserica din Florești — în regiunea Cluj —, precum și la Tămașda și Tileagd din regiunea Crișana, enumerarea fiind totuși incompletă.

Datarea în epocă a acestor picturi este relativ ușoară, deoarece — cu excepția bisericilor din regiunea Hunedoara, care sînt românești și aparțin cultului ortodox — toate celelalte biserici din localitățile menționate mai sus, sînt săsești, secuiești sau maghiare și au aparținut cultului catolic, actualmente servind comunităților reformate (evangelice, calvine etc). Or, cunoscută fiind atitudinea iconoclastă a reformei, concluzia care se impune cu necesitate este că resturile de pictură exterioară existente pe pereții bisericilor reformate datează din perioada care premerge Reformei, fiind deci anterioare mijlocului secolului al XVI-lea. Cît privește cealaltă extremitate a intervalului, ea nu poate urca în timp mai sus de sfîrșitul secolului al XIV-lea, monumentele în cauză fiind aproape toate construite în stilul goticului tîrziu, care s-a dezvoltat în Transilvania cu deosebire în a doua jumătate a veacului al XV-lea.

O singură excepție, foarte importantă însă, o constituie biserica din Tămașda, la care resturile de pictură par să fie anterioare invaziei tătare din 1241.

Resturile de pictură murală exterioară păstrate la bisericile românești sînt de asemenea din mai multe epoci. Anticipînd motivarea datărilor, vom spune că urmele de pictură exterioară de la Sîntă Mărie Orlea și Strei pot fi atribuite secolului al XIV-lea, în timp ce fragmentele de la Ostrovul Mare, ca și cele de la Peșteana, datează din secolul al XV-lea, sfîrșitului căruia par să-i aparțină și cele de la Crișcior.

Evident că prima întrebare pe care o prilejuiesc aceste amintiri fragmentare ale unui mod străvechi de a decora fațadele se referă la originea și cauzele dezvoltării în Transilvania a picturilor murale exterioare. Pentru a răspunde, este necesară o cît de sumară analiză a materialului comparativ din Europa medievală, fenomenul avînd unele cauze și corespondențe în afară.

Considerată îndeobște a fi de origine orientală ⁵, policromia fațadelor pare a fi mai degrabă un procedeu decorativ cu valoare universală și încercarea

⁴ Mențiuni despre cîteva dintre picturile exterioare din Transilvania, însoțite de ipoteza unei iradiieri în Moldova, se găsesc în studiile lui I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1958, p. 4, 52 și 72; *Arta balcanică și religioasă a țărilor românești*, extras din *Revista istorică română*, XIII—XIV, 1942—1943, p. 8 și 16; de asemenea la GH. și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963, p. 75 și 120, nota 180.

⁵ Joseph Sztrykowski era de părere că practica decorației exterioare a fost la origine un obicei

mazdeic, care s-a răspîndit în Apus, mai întîi sub forma sculpturii și, mai tîrziu, sub forma picturii (JOSEPH SZTRYKOWSKI, *Origin of Christian Church Art*, Oxford, 1923, p. 159—161). Arătînd că teoria originii mazdeice a întîmpinat multă opoziție, D. Talbot Rice consideră totuși ca sigură originea orientală a decorației exterioare, care a fost în favoare în special la armeni și, cu puțin mai tîrziu, în Anatolia, la clădirile selgiucizilor. Din Armenia, sistemul s-ar fi răspîndit prin Caucazul de vest spre Rusia și de aici mai departe, spre Occident. (GABRIEL MILLET and D. TALBOT

de a-i localiza originea se izbește de dificultăți de netrecut. În spiritul teoriilor despre originea orientală a decorației fațadelor, majoritatea cercetătorilor din trecut care s-au ocupat de problema picturilor exterioare din Moldova de nord a socotit necesar să explice geneza acestui fenomen prin influențe bizantino-balcanice, ba chiar din Trapezunt ⁶.

În realitate, orientul ortodox era mult mai sărac decât s-a crezut în picturi murale exterioare ⁷, cu toate că vestigiile existente sînt chiar mai numeroase decât cele utilizate de partizanii acestei teorii ⁸.

Să vedem care era în aceeași perioadă de timp situația din țările occidentale.

A devenit curentă expresia că, în perioada de înflorire a artei romanice, în secolele X—XII, «Europa s-a acoperit cu o mantie albă de biserici» ⁹, această expresie vrînd să sublinieze parcă nu numai mulțimea așezărilor religioase în această epocă a feudalismului, dar și sobrietatea fațadelor, a zidurilor masive de piatră. Numai că, potrivit numeroaselor urme de frescă găsite la exteriorul unor biserici din Catalonia, Elveția, Franța de sud, Italia, se pare că mantia nu era pretutindeni albă, multe monumente avînd o decorație colorată. Documentele amintesc prestigiul de care se bucură ampla reprezentare a « Judecății de apoi », executată în frescă, ce decora fațada catedralei din Reggio-Emilia, atît de mult admirată, încît comuna a interzis aprinderea focurilor în piața învecinată, de teamă ca fumul să nu înnegrească pictura ¹⁰. La catedrala din

RICE, *Byzantine Painting at Trebizond*, Londra, 1936, p. 175). Știind însă că antichitatea mediteraneană era plină de monumente decorate la exterior, deseori după principii fundamentale deosebite de cele obișnuite orientului antic, știind că, la vechii eleni, care pictau pînă și statuile de marmură, policromia fațadelor era o practică curentă, cu greu se poate circumscrie o zonă de baștină plasticii și picturii exterioare, acest mod de decorare a monumentelor putînd fi regăsit, sub diferite forme, din Asia budistă pînă în America precolumbiană.

⁶ Prezentarea și critica acestor teze la SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 57—58. Argumentele aduse de autor pentru infirmarea teoriilor « originii străine » pot fi augmentate. Pentru a motiva teza influenței sîrbești în procesul constituirii picturii exterioare din Moldova, A. Grabar invocă și autoritatea patriarhiei din Pe (*op. cit.*, p. 380). Numai că patriarhia din Pe, întemeiată de împăratul sîrb Ștefan Dușan în 1346, nu a fost recunoscută niciodată, ba chiar a fost afurisită de patriarhul primat al Constantinopolului, fapt care a dus la desființarea ei în 1375 (MICHEL LASCARIS, *Le patriarche de Pe a-t-il été reconnu par l'église de Constantinople en 1375?*, în *Mélanges Diehl*, vol. I, p. 171—175). A doua înființare a patriarhatului din Pe a avut loc în 1547, cînd școala moldovenească de pictură exterioară era de mult constituită. La rîndul său, D. Talbot Rice, referindu-se la cîteva cazuri de picturi murale din Trapezunt — Sf. Ana, Nakip Djami, Kurt Boghan, Saumela —, consideră că decorul exterior al fațadelor, de origine

orientală în esență, în Moldova ar fi rezultatul unei influențe din Trapezunt prin intermediul Armeniei și Rusiei (*op. cit.*, p. 175—176). De remarcat însă că, dintre exemplele citate, primele două sînt neconcludente, nefiînd vorba despre ansambluri decorative, ci doar despre reprezentări izolate, iar următoarele două sînt ulterioare picturilor exterioare din Moldova. Pe de altă parte, observăm că, pe parcursul căilor de influență arătate de autor nu se întîlesc exemple definitorii de pictură murală exterioară nici în Armenia, nici în Rusia.

⁷ A. Grabar subliniază chiar că nici un monument conservat, nici un text cunoscut nu atestă decorații murale pictate pe fațadele bisericilor bizantine. Sînt cazuri cînd apar imagini izolate pe fațade în diferite părți, nu este însă vorba despre o concepție unică a unei decorații integrale (*op. cit.*, p. 376).

⁸ Paraclisul mănăstirii Hilandar are la exterior un rest de frescă din ciclul « Sf. Gheorghe », sec. XIV (Sv. RADOJIC, *Monuments artistiques à Chilandar*, în *Зборник раджа*, Belgrad, 1955). De asemenea, autorul acestor rînduri a constatat existența unor resturi de picturi exterioare la trei ruine de biserici de pe dealul Trapezița din Tirnovo.

⁹ În cronică lui Raoul Glaber se notează cu bucurie « de innovatione basilicarum (ecclesiarum) in toto orbe... candida ecclesiarum vestis » (apud N. IORGA, *Cărți reprezentative în viața omenirii*, în *Revista istorică*, XIV, 1928, nr. 1—2, p. 9).

¹⁰ ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, *L'arte romanica*, Milano, 1904, p. 404.

Parma în 1068¹¹, la biserica Santa Maria din Transtevere în 1140¹², la domul din Spoleto în 1207¹³, la biserica San Martino din Albiolo¹⁴, în frescă sau în mozaic, au fost executate decorații de mari proporții care acopereau fațada vestică a monumentelor. În Catalonia, ca și în Lombardia, policromia fațadelor se reducea la elemente ornamentale¹⁵, dar în Franța este cunoscută existența unor importante ansambluri figurative¹⁶.

În Elveția, mai mult decât în oricare altă parte în Occident, se păstrează numeroase fragmente de picturi exterioare din epoca romanică¹⁷. Bisericile din Rovio sul Maroggio, Zillis, Biasca, Santa Maria di Torello¹⁸ — toate în cantonul Tessin — prezintă pe fațadele lor figura gigantică a sfântului Cristofor, care, potrivit unei credințe populare larg răspândite în evul mediu, apăra pe credincioși de moarte subită dacă îi priviseră chipul de dis-de-diminează.

Din exemplele citate este de remarcat faptul că în țările occidentale pictura exterioară aparține iconografic temelor eshatologice (« Sf. Cristofor », « Parabola celor 10 fecioare », « Judecata de apoi »). Este vorba aici despre o unitate de concepție pe care n-o întâlnim la exemplele păstrate în țările sud-dunărene sau în Asia Mică¹⁹, dovedind că, chiar dacă s-ar accepta teoria originii lor orientale, picturile exterioare din Occident au fost subsumate unui alt program ideologic, a cărui prezență poate înlesni, pînă la un anumit punct, determinarea unei anumite arii de influență.

Permanentă amenințare pe care o constituia pentru omul medieval, torturat de spaime mistice, prezența acestor imagini pe fațadele bisericilor avea, în concepția teologică a timpului, un rost educativ, înscriindu-se în programul de predică mută pe care trebuia să-l aibă întreaga decorație a bise-

¹¹ La Parma, într-un document din 1068, este vorba despre Everardo, preot și pictor, care trebuia să picteze fațada catedralei, asemenea celei din Reggio-Emilia (A. VENTURI, *op. cit.*, p. 408).

¹² Papa Eugen al III-lea se îngrijea, în 1140, de terminarea mozaicului de pe fațada bisericii Santa Maria din Transtevere, în care Maica Domnului domina reprezentarea parabolei celor zece fecioare. (ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art*, vol. II, Paris, 1902, p. 426).

¹³ Un marmurar umbrian, Solsternus, semna în 1207 mozaicul fațadei domului din Spoleto (A. MICHEL, *op. cit.*, p. 427).

¹⁴ În august 1956, la biserica San Martino din Albiolo (provincia Como) au fost descoperite numeroase resturi de pictură exterioară atribuite secolului al XII-lea. Important de notat este aici faptul că picturile murale nu erau dispuse numai pe fațada vestică, ci acopereau deopotrivă latura sudică și absida estică. (cf. ARMANDO FRANZI-GROSSETO, *Corrispondenza*, în *Sele Arte*, V, 1956, nov-dec., p. 4 și 6).

¹⁵ PUIG I CADAFALECH, în cunoscuta sa lucrare *Le premier art roman* (Paris, 1928), nota că policromia bisericilor catalane este reflexul unei arte care a mers pe același drum cu arhitectura, legătura imediată urmînd a fi căutată în Lombardia, iar originea în Asia bizantină. (Pe o pictură de la Tahull se găsește numele lui Theodoros scris cu

caractere grecești.) În Lombardia se cunosc mai multe biserici care conservă la exterior resturi de frescă, prezentînd o dispoziție ornamentală care o amintește pe aceea a cărămizilor de la zidurile bisericilor orientale. La bisericile catalane arhaizante din valea Tahull, clopotnițele sînt decorate cu tente roșcate, care se armonizează cu tonul pietrei. Tonurile roșii formează în arcaturile lombarde și în briurile dințate care subliniază etajele o decorație caracteristică, pe care o regăsim uneori și în Franța, la Aime și la Saint-Guilhem-du-desert (*op. cit.*, p. 150—151).

¹⁶ Din textele publicate de Mortet se știe că biserica faimoasei abații Saint Benoît sur Loire a fost decorată la exterior cu picturi reprezentînd scene din *Apocalips* de către Gauzelin (PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, p. 151). Paul Baudouin amintește de frescele exterioare de la Saint Michel, datate în secolele XIII—XIV, cu mențiunea că sînt perfect conservate (*La fresque*, Paris, 1914, p. 3).

¹⁷ PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸ A. MICHEL, *op. cit.*, II, p. 408.

¹⁹ La Peč, pe fațada pridvorului, se păstrează resturi din ciclul lui Noe, la paraclisul Hilandarului se păstrează fragmente din legenda sf. Gheorghe, la biserica Sf. Petru de pe lacul Prespa s-a descoperit o reprezentare a Imnului acatist, în Trapezunt sînt figuri de sfinți și imagini din menolog etc.

ricilor. « Pictura este literatura analfabeților », spusese Walafrid Strabo, unul dintre principalii inspiratori ai artei evului mediu, iar papa Grigore cel Mare, adresându-se unui episcop care declarase război imaginilor, sublinia că « picturile sînt așezate în biserici pentru ca cei ce nu știu să citească, să citească pe ziduri, ceea ce nu pot citi în cărți »²⁰. Era vremea cînd, în toate domeniile vieții, biserica își impunea cu autoritate dogma, cînd îndelungata dispută dintre împărați și papi se termina cu victoria acestora din urmă.

Nu se cunosc exemple de picturi murale interioare sau exterioare transilvănene datînd din această perioadă. Nu există nici o indicație și, dat fiind gradul modest de dezvoltare economică și socială, pare greu de acceptat că măruntelile bisericilor, cele mai multe, desigur, de lemn, din voievodatele românești, ca și cele tot de lemn ale invadatorilor unguri²¹, să fi avut un decor exterior mai evoluat.

Deși sînt bine cunoscute strînsele legături existente între voievodatele transilvănene și Bizanț²², este mai probabil că tehnica decorației monumentelor religioase cu picturi exterioare a fost importată în Transilvania de călugării membri ai diferitelor ordine, veniți aici ca fondatori de mănăstiri și misionari ai catolicismului în plină expansiune. Semnalate încă din secolul al XI-lea, mănăstirile catolice se înmulțesc în secolele următoare, cele mai multe fiind supuse ordinului benedictinilor (Cenad, Mănăstur, Sîniob, Meseș, Macrea, Bistrița, Almaș)²³. Or, cunoscută fiind grija deosebită acordată de benedictini fastului și decorului în general, se poate presupune că în special prin intermediul lor a fost împămîntenită deprinderea împodobirii la exterior a bisericilor cu scene menite să fie « scriptura » neștiutorilor de carte. Pînă în secolul al XIII-lea, datorită lipsei de dovezi certe — materiale și documentare —, o reconstituire a etapelor evolutive a picturii murale în Transilvania ține, în totalitate, de domeniul ipotezelor. Abia în secolul al XIII-lea, dar mai ales din secolul al XIV-lea, mărturiile materiale se înmulțesc, indicînd o largă răspîndire a picturilor murale exterioare atît la bisericile catolice, cît și la cele ortodoxe, românești adică.

Cel mai vechi exemplu de pictură murală exterioară păstrată în Transilvania se reduce astăzi la cîteva urme vagi de culoare pe tencuială (puțin roșu, galben și negru) pe turnul vestic, de o parte și de alta a portalului, la ruinata biserică din Tămașda²⁴. Totodată în caveturile portalului se mai disting urmele unor chenare cu ornamente geometrice.

²⁰ L. RÉAU, *L'art du Moyen Âge et la civilisation française*, Paris, 1935, p. 2.

²¹ HÉLÈNE BALOGH, *Les édifices de bois dans l'architecture religieuse hongroise*, Budapesta, 1941, p. 12—13. În 1092, sinodul din Szabolcs ținut sub Ladislau cel Sfînt, hotărî reconstruirea vechilor biserici distruse de foc (cf. LADISLAU GAL, *L'architecture religieuse en Hongrie, du XI^e au XIII^e siècle*, Paris, 1929, p. 1—2), ceea ce dovedește că fuseseră construcții de lemn.

²² Voievodul Menumort, adresîndu-se solilor unguri, arăta că împăratul Constantinopolului este suzeranul său (ANONYMUS, *loc. cit.*, cap. XX și XXVII). Dintre lucrările mai recente privind această problemă cităm E. ELIAN, *Les rapports*

byzantino-romains, în *Byzantinoslavica*, 1958, nr. 2, și KURT HORED, *Contribuții la istoria Transilvaniei în sec. IV—XIII*, București, 1958.

²³ Numărul mănăstirilor întemeiate de ordinele călugărești catolice în Transilvania era destul de mare. În secolele XII—XIII sînt pomenite documentar 13 mănăstiri (*Doc. priv. ist. Rom., C., Transilvania*, București, 1951, doc. 265, 79, 234, 256, 133, 175, 217, 240, 30, 145, 239, 50, 116, 141, 144, 149, 150, 197, 8, 247, 10, 13, 239; indicarea documentelor este dată pe monumente în ordine alfabetică).

²⁴ Tămașda, reg. Crișana. Localitate situată pe valea Crișului Negru (CAROL ORBAN, *Două turnuri pe malurile Crișului Negru*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1957, nr. 7, p. 51).

Tămașda, pomenită în plîngerea lui Rogerius *Carmen Miserabile* (cap. XXXIV) sub denumirea de « Pons Thomae », a fost o puternică așezare de coloniști sași (numiți teutoni de Rogerius) pe care au pustiit-o tătarii cu ocazia invaziei din 1241. Tot atunci a fost ruinată și biserica romanică a satului și așa a rămas pînă astăzi, fapt care îngăduie ipoteza datării resturilor de pictură *ante quem* năvălirii tătare ²⁵. Considerînd stilul romanic al construcției și faptul că împrejurările care au prezidat la colonizarea așezării de la « Podul lui Toma » nu îngăduie o datare a monumentului anterioară secolului al XIII-lea, probabil că primei jumătăți a acestui veac i-au aparținut și picturile murale care îmbrăcau turnul vestic al bisericii din Tămașda.

Dar, dacă acest exemplu străvechi, a cărui valoare este strict informativă, pare a fi rezultatul direct al unor influențe occidentale, în epoca următoare asistăm la dezvoltarea practicii picturii murale în Transilvania, în condiții specifice, fenomenul dobîndind acum unele aspecte originale. Determinant în acest sens a fost modul în care s-a soluționat pe plan local programul tehnic al arhitecturii gotice.

În Apus, o dată cu dezvoltarea arhitecturii gotice, al cărei îndrăzneț principiu de construcție reducea edificiile la o ingenioasă armătură de nervuri, arcuri, stîlpi și contraforți, practica picturii murale — atît interioare cît și exterioare — a decăzut, fațadele bisericilor împodobindu-se cu o adevărată dantelărie de piatră în golurile căreia au fost instalate vitraliile. La drept vorbind, termenul de decădere nu este propriu decît numai în măsura în care ne referim la pictură ca gen de sine stătător. În realitate, lumea gotică era incomparabil mai colorată decît s-a crezut, policromia fiind aproape o lege a universului său vizual.

« Face à l'art roman, impérieux, trapu, abstrait, issu d'une lointaine tradition byzantine que l'on appelle romaine et dont la zone d'élection demeure les régions méridionales riches en fresques, se dresse un art moderne, actif, personnel, se traduisant en architecture par des voûtes cloisonnées qui ne se prêtent plus à des compositions picturales monumentales. Et pourtant, la peinture existe, si présente même qu'elle déborde partout, si intense qu'on ne sait plus la voir. Les sculptures polychromes, « étoffées », des tympans sont de véritables peintures à trois dimensions; elles sont composées comme des tableaux de genre, elles participent à une scène vivante dont le spectateur lui-même est un des acteurs. Un lourd héritage classique et janséniste, notre admiration trop archéologique pour l'architecture gothique nous ont fait perdre la notion de cet univers multicolore, bariolé, rouge, bleu, blanc, noir, rose et or, qu'était la cathédrale; le portail peint de Lausanne, qui a pu encore être étudié en 1880, en était un exemple. Les couleurs que nous ne savons plus supporter ont disparu. Il ne reste plus que cette froide épure qui satisfait notre goût raffiné » ²⁶.

Era apoi Italia, care niciodată nu a acceptat în totalitate principiile arhitecturii gotice, rămînînd credincioasă tradițiilor romanice și picturii murale, care a continuat să constituie principalul mod de decorație a edificiilor, deseori chiar la exterior. La începutul secolului al XIV-lea, Gaddo Gaddi și

²⁵ În legătură cu datarea bisericii din Tămașda, trebuie amintită și opinia conform căreia construcția acestui monument s-ar fi realizat în jurul anului 1270 (VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*

în țările române, București, 1959, p. 37).

²⁶ JACQUES DUPONT et CESARE GNUDI, *La peinture gothique*, ed. Skira, 1954, p. 12.

Filippo Rusuti executau pe fațada bisericii Santa Maria Maggiore din Roma un mozaic de mari dimensiuni reprezentînd « Judecata de apoi ». Tot la Roma, în timpul papei Ioan al XXII-lea (1316-1334), fațada bisericii San Paolo fuori le mura a fost de asemenea decorată cu mozaicuri reprezentînd « Judecata de apoi »²⁷.

Întregul clocot artistic al acestei epoci, în diferitele lui ipostaze : franceze, italiene, germane, avea să se prelungească pînă în Europa de centru, unde Praga juca rolul unei importante vetre de cultură, în care se înnodau cele mai felurite influențe, pe fondul unei intense și originale activități artistice autohtone. În special în vremea lui Carol al IV-lea de Luxemburg (1346—1378), Boemia devine principala punte de legătură dintre Europa de mijloc și marile centre de cultură din Occident, pe drumurile ei urmînd a fi căutate aproape toate ecourile stilistice care răzbat pînă în modestele biserici de sat din Ungaria, Slovacia și Transilvania. Universitatea pragheză, întemeiată în 1348, atrăgea numeroși studenți din țările învecinate și nu este lipsită de interes pentru subiectul nostru aflarea între cursanții săi a unor tineri transilvăneni — « de Dacia » sau « de Septemcastris »²⁸.

În această Pragă de aur, ca un ecou al mozaicurilor de pe fațadele bisericilor italiene, se executa, la cererea împăratului Carol al IV-lea, începînd din 1370, un amplu mozaic pe fațada turnului sudic, deasupra vestitei « Porta aurea » a domului Sf. Vitus²⁹. Rezultat al colaborării dintre artiștii italieni și boemi³⁰, mozaicul din Praga este cea mai importantă operă de pictură exterioară din Europa centrală, în care, după cum se va arăta, acest gen de decorație a avut o destul de largă răspîndire. Într-adevăr, despuieră atentă a izvoarelor bibliografice permite înscrierea unui important număr de monumente decorate la exterior cu picturi murale datînd, potrivit indicațiilor stilistice, din secolele XIV—XV³¹.

În Boemia, la biserica Sf. Laurențiu din Brandys nad Labem, pe perețele nordic al sanctuarului se păstrează un fragment din « Judecata de apoi »³². Foarte frecventă, figura de mari dimensiuni a sfîntului Cristofor se întîlnește pe pereții multor biserici slovace, din Mošovce, Ludrova, Kraskovo, Svätý Peter, Stiavnica, Rimavská Baňa, Stránka a Svätá Mara, Socovce, Sučany, Smrečany³³. Alte resturi de picturi murale exterioare au fost semnalate la

²⁷ A. MICHEL, *op. cit.*, II, p. 450 și 447.

²⁸ MIHAIL DAN, *Cehi, slovaci și români în veacurile XIII—XVI*, Sibiu, 1944, p. 58.

²⁹ FRANTIŠEK PET'AS & ALEXANDER PAUL, *Das Jüngste Gericht. Mittelalterliches Mosaik vom Prager Veitsdom*, Praga, 1958.

³⁰ JOSEF KRÁSA & JOSEF NĚMEC, *Svatovítska mozaika. K restauraci obrazu posledního soudu na jižním Katedrály*, în *Umění*, VIII, 1960, nr. 4, p. 374—386).

³¹ Pentru datele ce urmează, în legătură cu pictura exterioară europeană au fost consultate în principal următoarele lucrări: RÓMER FR. FLORIS, *Régi falképek magyarországon (Monumenta Hungariae archaeologica)*, Budapesta, 1874; GENTHON ISTVÁN, *Magyarország műemlékei*, Budapesta, 1951; FRANCÉ STELÉ, *Crngrob*, Ljubljana, f.d.; RADOCSEY DENES, *A középkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954; JOSEF WEINGARTNER *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Viena, 1948, precum și o serie

de articole publicate în *Mitteilungen der K. K. Zentral Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, Viena. Informațiile cu privire la exemplele din Cehoslovacia sînt, în cea mai mare parte, rezultatul cercetărilor personale ale autorului acestor rînduri.

³² Isus în mandorlă, în stînga silueta Mariei ingenunchiate, un fragment de « Deisis » așadar. Resturile păstrate sînt destul de puțin concludente pentru o datare, pare mai probabilă situarea în prima jumătate a secolului al XV-lea. Era un simplu panou, nu un ansamblu decorativ, poate după sugestia dată de mozaicul de la « Porta aurea » a domului Sf. Vitus din Praga.

³³ Figura lui Cristofor de pe perețele estic al sanctuarului bisericii din Smrečany a fost menționată pentru prima oară în secolul trecut de către Rómer. În iunie 1963 nu mai erau vizibile decît vagi urme de culoare.

bisericile din Lubietova (silueta sf. Francisc), Spišský Stvrtok, Plešivec (silue-tele regilor sfinți Ștefan și Ladislau) și Sliache ³⁴.

Dintre exemplele citate, o atenție deosebită se cuvine picturilor de pe fațada sudică a bisericii din Rimavská Baňa. De o parte și de alta a intrării sînt reprezentați arhanghelul Mihail, Maica ocrotitoare și sf. Cristofor, așa-dar trei imagini deopotrivă subsumate tematicii eshatologice. Executate în frescă, într-o tehnică foarte îngrijită, aceste picturi pot fi datate la începutul secolului al XV-lea, din punct de vedere stilistic fiind o expresie provincială a goticului internațional cu evidente tendințe italianizante.

În Ungaria, mai importante sînt picturile exterioare descoperite în 1949 pe fațada sudică a bisericii din Sorokpolany ³⁵. Datate în secolul al XV-lea, aceste picturi reproduc iconografic pe cele de la Rimavská Baňa (Maica ocrotitoare, arhanghelul Mihail și Cristofor, în plus apărînd figura sfîntului Sebastian). Figura lui Cristofor mai putea fi întîlnită pe fațadele bisericilor din Alsódörgicse, Ocsa și Velemer. Alte resturi au mai fost semnalate la bisericile din Cserhátszentivan, Kisdána (la biserica cetății), Mánfa (« Maria între îngeri »), Óriszentpeter (un cap de sfînt), Sopron — biserica Sf. Mihail (fragmente din ciclul « Patimilor ») și Vizsoly ³⁶.

Un număr mare de picturi murale exterioare, datînd din secolele XIV—XV, se află în Tirol, zonă cu deosebită importanță pentru iradierea către Europa centrală a influențelor goticului internațional și a influențelor nord-italiene trecentești. La biserica Sf. Valentin din Sarntheim, la biserica Sf. Vigiliu, ca și la biserica parohială din Bolzano, la biserica din Innichen, de asemenea la bisericile din Albions și St. Sigismund, fragmentele păstrate ilustrează teme iconografice variate, imagini din ciclul patimilor, figuri de sfinți, « Ana Întreită », mai frecventă fiind reprezentarea sfîntului Cristofor ³⁷.

Valoroase sînt picturile murale care decorează așa-numitele « Bildstock » — troițe de piatră —, monumente care dovedesc o dată mai mult cît de prezente erau picturile exterioare în peisajul artistic al Tirolului din secolul al XV-lea ³⁸.

În Slovenia, importante resturi de pictură murală exterioară, datînd din secolele XIV—XV, se păstrează pe fațadele de sud și vest ale bisericii din Crngrob: imagini din ciclul « Patimilor », o reprezentare a sfîntei Duminici și din nou silueta uriașă a sfîntului Cristofor, către care se îndreptau naivele speranțe ale omului medieval, înspăimîntat de gîndul morții ³⁹. Același sfînt, împreună cu un tablou votiv, se păstrează pe fațada bisericii din Visoko, picturile de aici, executate de Johannes Laybaco, fiind datate 1449 ⁴⁰.

³⁴ La biserica rom.-cat. din Sliache, resturile de pictură, între care un « Vir dolorum », se află pe latura sudică a bisericii, deasupra vechii intrări, azi în turn.

³⁵ RADOC SAY D., *op. cit.*, p. 210; GENTHON ISTVÁN, *Magyarország művészeti emlékei*, I, Dunan-tul, Budapesta, 1959, p. 328, fig. 334.

³⁶ RADOC SAY DENES, *op. cit.*, p. 110, 191, 231, 127, 156, 171, 194, 207—208 și, respectiv, 237.

³⁷ J. WEINGARTNER, *op. cit.*, p. 70, 71, 76, 77 și respectiv 78.

³⁸ Cu deosebire prețioase sînt picturile ce decorează troițele din Layener Ried (datat 1479) și Welsberg (sec. XV) (J. WEINGARTNER, *op. cit.*, p. 175, il. 136, 137 și 142).

³⁹ FR. STELÉ, *op. cit.*,

⁴⁰ FR. STELÉ, *Slikar Johannes concivis Laybaco*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, I, 1921, Ljubljana, 1—2, p. 1—48.

Cu bisericile din Deutsch-Altenburg⁴¹, Plöken⁴² și Zahling⁴³ — Austria — se încheie această sumară trecere în revistă a picturilor murale exterioare semnalate la monumentele din Europa centrală. Din punct de vedere stilistic, picturile exterioare prezentate pînă aici sînt în primul rînd expresia unui curent popular manifestat în cadrul variatelor și, în același timp, comunelor forme de expresie ale goticului central european, provincial și eclectic. Uriașa statură a lui Cristofor, totdeauna conturată puternic, depășește de fiecare dată posibilitățile artiștilor de a executa un modelaj pe formă, desenul fiind în genere schematic iar culoarea dispusă în tente plate pe suprafețe mari.

★

Întorcîndu-ne în Transilvania, vom începe prin a constata că aici goticul s-a dezvoltat cu mare întârziere față de Occident, condițiile locale impunînd programe noi, cerînd rezolvări originale. Trebuie observat din capul locului că în Transilvania nu a fost posibilă aplicarea fidelă a principiilor gotice de construcție pentru realizarea unor edificii cu goluri mari reduse la un schelet de piatră. Pe de o parte împrejurările istorice mai grele, care reclamau nu aerarea, ci, dimpotrivă, fortificarea zidurilor, așa cum s-a și întîmplat, pe de altă parte tehnica slab dezvoltată, ca și lipsa unui material adecvat dantelăriilor cioplite, explică dezvoltarea unei arhitecturi masive, în care plinurile au rămas dominante, iar decorul sculptat a ocupat un spațiu modest, fiind redus, cu rare excepții, la ornamentica, și aceea modestă, a portalurilor și ferestrelor.

Desigur că în primul rînd trebuie avută în vedere înapoierea economică a orașelor Transilvaniei față de puternicele centre comerciale și meșteșugărești din burgurile occidentale, pentru a înțelege de ce construcțiile transilvănene au fost lipsite de costisitoare podoabă, atît a statuilor și fleureoanelor, cît și a vitraliilor, acestea din urmă fiind probabil înlocuite, pe plan local, prin pictarea geamurilor⁴⁴. În această situație, pictura murală, utilizată tot mai puțin în Apusul gotic — cu excepția Italiei —, în Transilvania a fost solicitată, chiar mai mult decît în trecut, să împodobească fațadele numeroaselor biserici care s-au construit în secolele XIV—XV, suplinind atît decorația sculptată, cît și strălucitoarele vitralii.

Cadrul tematic și stilistic înlăuntrul căruia s-a dezvoltat practica picturii murale exterioare în Transilvania secolelor XIV—XV este — cu excepțiile ce vor fi arătate la timp — cel schițat pentru întreaga Europă de centru. De la monument la monument, fragmentele păstrate vorbesc despre maniere și

⁴¹ PAUL BUBERL, *Wandmalerein in der Pfarrkirche zu Deutsch-Altenburg*, *Mitteilungen...*, V, 1906, p. 237—242. Sînt aici două straturi de pictură, un Cristofor databil la începutul sec. XIII și o reprezentare a «Judecății de apoi», databilă la mijlocul sec. XIV. Deosebit de interesant sub raport stilistic, acest al doilea strat oglindește un mediu artistic eclectic, în care se interferau influențe tiroleze și boeme, cu ecouri din pictura nord-italiană și avignoneză.

⁴² PAUL HAUSER, *Bericht über die Elisabethkirche auf der Plöken*, *Mitteilungen...*, V, 1906, p. 7—14. Databile către mijlocul sec. XIV, picturile

de aici, din nefericire foarte deteriorate, îmbrăcau fațadele în întregime cu panouri mari, avînd o tematică iconografică mai complexă.

⁴³ RADOC SAY D., *op. cit.*, p. 228.

⁴⁴ Folosirea sticlei pictate în locul vitraliilor era curentă la bisericile sătești și în alte părți ale Europei (H. W. KEISER, *Die deutsche Hinterglasmalerei*, München, p. 15 și 19; V. NICULESCU, *Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilografurilor țaranilor români din Transilvania*, în S.C.I.A., 1957, nr. 3—4, p. 298; JOSEF VYDRA, *Die Hinterglasmalerei. Volkskunst aus tschechoslowakischen Sammlungen*, Praga, 1957, p. 12—13).



Fig. 1. — Strei. Biserica ortodoxă din cimitir (clișeul autorului).

teme diferite, dominanta fiind însă și aici tema eshatologică. Anume reguli pot fi remarcate și în legătură cu modul de dispunere a picturilor pe fațade, dar, înainte de determinarea lor, este necesară prezentarea monumentelor.

★

Biserica reformată din Sîngeorgiu de Pădure păstrează la exteriorul corului — pe latura sud-estică — o figură de episcop, ca singur fragment din pictura exterioară care decora odinioară fațadele⁴⁵. Tratatrea destul de rudimentară, nu lipsită însă de expresivitate, statura îndesată, desenul apăsător indică cu certitudine mîna unui zugrav local, care va fi cunoscut, poate, pictura bisericii din Ócsa⁴⁶, cu care această reprezentare are unele asemănări. Indicațiile stilistice permit datarea acestui fragment către mijlocul secolului al XIV-lea.

O bogată decorație pictată pare să fi împodobit odinioară fațadele bisericii ortodoxe din Strei (fig. 1). În secolul trecut, Rómer Fr. Floris a mai văzut în colțul sud-estic al bisericii un Cristofor uriaș, purtînd pe Isus copil pe umărul stîng⁴⁷. Ulterior biserica a fost tencuită. Astăzi în locurile

⁴⁵ RADOCSAY DÉNES, *op. cit.*, Budapesta, 1954, p. 37 și 134, planșa XLVI; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.* p. 770.

⁴⁶ RADOCSAY D., *op. cit.*, pl. XXX.

⁴⁷ V. VĂTĂȘIANU, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara* (extras din *Anuarul Comisiei monumentelor istorice, Secția pentru Transilvania*, 1930, p. 96).



Fig. 2. — Strei. Biserica ortodoxă din cimitir. Vir dolorum, pictură în timpanul portalului vestic (clișeu autorului).

unde a căzut tencuiala, în special pe latura sudică, pot fi văzute resturi din pictura murală care se pare că acoperea în întregime fațadele monumentului. Și aici, ca și în alte cazuri, o datare nu poate fi decît ipotetică. Dacă se admite că decorația fațadelor a fost executată concomitent cu pictura din timpanul portalului vestic — în care se păstrează o reprezentare a lui « Vir dolorum » —, atunci, pe baza datelor stilistice ale acestei imagini, se poate atribui întregul ansamblu celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea. Este — stilistic vorbind — un exemplu de înginare, într-un mediu provincial, a influențelor goticului internațional cu influențele picturii rusticizate nord-italiene. Desenată cu sienna pe un fond ocru palid, figura chinuită a lui Isus a ieșit, desigur, de sub penelul unui meșter de țară, poate același ipotetic Ambrozie care semnează pictura din altar⁴⁸, pentru că regăsim aici același mod ferm de a contura volumele, aceiași ochi mari, migdalați, în care se recunosc și amintirile picturii romanice (fig. 2).

Tot un « Vir dolorum » ar putea fi considerat drept indiciu pentru datarea resturilor de pictură murală vizibile pe fațada sudică a vechii biserici românești din Sîntă Mărie Orlea. Aici, pe latura sudică a turnului-clopotniță,

⁴⁸ Nu este locul să adincim aici problema contraversatului Ambrozie. Menționăm numai în treacăt că opinia de multă vreme acreditată în istoriografia de specialitate, potrivit căreia ar fi vorba aici despre un cavaler în ținută de cruciat (opinie emisă inițial de I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peintures religieuses en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 218) trebuie respinsă. În realitate, ipoteticul cruciat este îmbrăcat într-un tipic cos-

tum de țirgoveț din secolul al XIV-lea, cu o haină lungă, încheiată cu nasturi, cu o glugă care acoperă gîtul și capul. Este vorba deci despre așa-numitul *chaperon*, haină pe care o poartă și meșterul sculptor care s-a reprezentat la picioarele sfîntului Cristofor de pe unul dintre contraforturile sudice ale bisericii ev. din Sebeș-Alba, operă datînd din ultimul sfert al secolului al XIV-lea.



Fig. 3. — Florești-Cluj. Biserica romano-catolică. Pietă, detaliu din pictura murală exterioară situată deasupra portalului sudic (schiță de Puskás S.).

sînt încă foarte clare urmele chenarelor colorate în roșu-engelez, care delimitau scenele, azi total șterse. La Sînta Mărie Orlea, «Vir dolorum» este situat în luneta portalului sudic. Stratul de pictură este foarte șters și doar un examen atent permite identificarea lui Isus arătîndu-și rănila, asistat de doi îngeri. Culorile care s-au păstrat mai bine sînt galben și roșu-engelez. Urme de chenare decorative se păstrează și sub arcada portalului vestic.

Pe peretele nordic al bisericii reformate din Turda Veche, în sectorul primei travee estice, în zona superioară, se păstrează resturi de bandouri decorative deosebit de complexe ca desen și gamă cromatică. Dispoziția resturilor păstrate permite reconstituirea compoziției de ansamblu a picturilor din această zonă a bisericii — o scenă mare centrală, flancată de două mai mici. Ținînd seamă de aspectul foarte pretențios al bandourilor — cu motive complicate, desenate cu grijă, desenul fiind zgîriat în tencuială —, de cromatică (alb de caolin, ocră auriu, roșu-engelez, roșu garanță, albastru, gris-albăstrui) și de calitatea preparației, se poate presupune că a existat aici o pictură de reală valoare. Resturi din vechiul strat de pictură se mențin și pe rezalitul portalului nordic, care era principala intrare în biserică. Pentru datarea acestor picturi, singurul indiciu îl constituie patrulebul, motiv frecvent în ornamentica din Transilvania și Slovacia în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și începutul secolului următor ⁴⁹.

Importante resturi de pictură murală exterioară au fost descoperite în cursul anului 1961, cu ocazia lucrărilor de restaurare conduse de Direcția monumentelor istorice, la biserica rom.-cat. din Florești ⁵⁰. Deasupra portalului sudic, foarte grav deteriorată, se află o «Pietă» de un tip complex (fig. 3).

În centru, Maria așezată pe o bancă, își ține pe genunchi fiul mort. Capul îi este înclinat spre figura lui, cu mîna dreaptă îl susține de umăr, iar cu stînga îi ridică o mîină inertă. În stînga se află figura lui Ion — păstrată fragmentar —, iar în dreapta două femei, Maria Magdalena și Marta. Stratul de pictură se continuă — foarte deteriorat — și dincolo de această scenă. În stînga se văd picioarele unui personaj de talie uriașă (probabil Cristofor). O aureolă se vede în stînga jos. Este evident că în partea superioară era un alt registru cu picturi, de asemenea în partea inferioară. Se poate conchide că cel puțin traveea portalului sudic era în întregime decorată cu picturi murale. Factura lor — cît poate fi judecată — era rustică, vădînd un meșter de țară. Desenul este cursiv, sigur, dar cu resurse limitate. Pare o

⁴⁹ Patrulebul se regăsește și în picturile bisericii reformate din Sîntana pe Mureș — pe intradosul arcului de triumf —, picturi datate din ultimul sfert al secolului al XIV-lea (V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 412). De asemenea poate fi văzut, pe intradosul arcului de triumf, la bisericile din Rimavská Baňa, Rakoš, Kraskovo,

Chižné etc., în Slovacia, toate cu picturi datate în ultimul sfert al secolului al XIV-lea și începutul secolului următor (V. DVOŘÁKOVÁ, P. M. FODOR, K. STEJSKAL, *K vývoji středověké nástenné malby v oblasti Gemerské a Malohontské, Umění*, VI, 1958, 4, p. 325—363).

⁵⁰ Florești — comună integrată orașului Cluj.

scriere simplificată la maximum. Cromatica este de asemenea foarte restrînsă: roșu-englez, galben, roz, verzui, negru, alb. Partea centrală a compoziției, Maria cu Isus, este foarte asemănătoare cu « Pietà » din biserica unitariană din Suat⁵¹. Ca și acolo, expresiile sînt imobile, artistul n-a știut să imprime zbuciumul îndurerării, ca și acolo este vorba despre o artă rusticizată, cu siluete stîngace, cu desen naiv. Data probabilă a realizării acestor picturi pare a fi prima jumătate a secolului al XV-lea.

Modesta biserică ev. din Tătirlaua⁵², importantă doar prin frumosul altar în stil Renaștere care se păstrează aici (altar datorat artiștilor sibieni, sculptorul Simon și pictorul Vicencius — 1508), prezintă pe latura nord-estică a absidei vagi urme de pictură răspîndite pe toată înălțimea zidului și un chenar albastru, ceva mai vizibil, marcînd limitele unei compoziții vaste. Victor Roth, care a vizitat biserica la sfîrșitul secolului trecut, a mai văzut aici figura ștearsă a sfîntului Cristofor⁵³.

Biserica ref. din Tileagd⁵⁴ păstrează pe peretele sudic, barbar ciocănit — poate în timpul Reformei — un fragment de pictură exterioară — « Ecce homo » și un rest din scena « Răstignirii » — a cărei gamă cromatică deschisă, dominată de alb, amintește de imaginile familiare picturii romanice provinciale din întreaga Europă occidentală în secolele X—XII. Pictura de la Tileagd nu este însă mai veche de sfîrșitul secolului al XIV-lea și în ea recunoaștem ecouri ale trecentoului italian, vizibile mai ales în construcția figurii cu ochii migdalați⁵⁵ (fig. 4).

La biserica rom.-cat. din Ghelnița⁵⁶, în afară de imaginea Fecioarei cu pruncul încadrată de doi îngeri îngenunchiați, imagine care decorează timpanul portalului sudic, pe pereții de sud și de vest se mai disting numeroase resturi dintr-un strat de pictură care se pare că acoperea în întregime fațadele. Dimensiunile prea mici ale fragmentelor nu îngăduie reconstituirea programului, nici o scenă nu mai poate fi identificată, iar datarea este prin excelență dificilă. Trebuie reținută, ca o particularitate a acestor fragmente, cromatica vie, cu totul neobișnuită pentru picturile gotice transilvănene, pîrînd a fi aluzie — desigur, neconcludentă — la cromatica picturilor ortodoxe.

Pe laturile absidei bisericii din dealul cetății Sighișoara, sub nivelul ferestrelor, ascunse privirilor de tufe dese, se păstrează urme vagi de pictură. Resturi dintr-o compoziție în roșu, ocru și verde (Maica Domnului pe tron între sfinți?) se disting pe latura axială, în timp ce pe latura de nord-est se păstrează alte urme colorate în verde deschis. Este deci foarte probabil ca cel puțin această parte a bisericii să fi fost cîndva decorată cu picturi exterioare. Știînd că edificarea monumentului a fost terminată în 1488, de cînd

⁵¹ Suat, raionul Cluj. Picturile de aici au fost descoperite de Kelemen Lajos în 1925. După părerea sa, « Pietà » ar data de la începutul secolului al XIV-lea (*A szováti falfestmények*, în *Páosztörtézet*, 1925, XI, p. 449—452). Considerînd însă stilul acestor picturi și totodată asemănările cu picturile din nava sudică a bisericii Sf. Mihail din Cluj, credem că este mai probabilă datarea la începutul secolului al XV-lea.

⁵² Tătirlaua, raionul Tîrnăveni, reg. Mureș-Autonomă Maghiară.

⁵³ V. ROTH, *Siebenbürgische Altäre*, Strass-

burg, 1916, p. 146.

⁵⁴ Tileagd, raionul Aleșd, reg. Crișana. BALOGH J., *Az erdélyi renaissance*, Cluj, 1943, p. 27, 44 și 144.

⁵⁵ O pictură foarte asemănătoare, datată 1360—1370, se află la biserica din Kraskovo (Slovacia — reg. Goemoer); V. DVOŘÁKOVÁ ș.a., *op. cit.*, p. 329, în *Umění*, VI, 1958, nr. 4, il., p. 329.

⁵⁶ Ghelnița, raionul Tg. Secuiesc, reg. Brașov. I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 453; BALOGH H., *op. cit.*, p. 16—17.



Fig. 4. — Tileagd. Biserica reformată. Picturi murale pe fațada sudică a navei (clișeul autorului).

datează și pictura interioară, se poate admite că aceleași perioade i se datorează și pictura de la exterior.

Pe latura de nord-vest a bisericii evanghelice din Mediaș, în aceeași zonă a absidei, se conservă urme de pictură, o figură de sfânt cu aureolă plastică și resturile unei decorații florale. Și aceste urme se așază în timp la sfârșitul secolului al XV-lea — începutul secolului al XVI-lea, fiind, oricum, anterioare Reformei ⁵⁷.

Biserica romano-catolică de la Delnița ⁵⁸ reține atenția prin importante resturi de pictură exterioară conservate pe latura sudică a monumentului,

⁵⁷ Biserica ev. din Mediaș, cu hramul sf. Margareta, a fost ridicată de călugării benedictini pe locul unei vechi mănăstiri, fiind terminată către sfârșitul secolului al XV-lea (K. WERNER, *Die Mediascher Kirche*, Sibiu, 1872; G. OPRESCU, *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București,

1956, p. 30—31).

⁵⁸ Delnița, com. Păuleni, raion Ciuc, reg. Mureș-Autonomă Maghiară; I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 51 și 52; BALOGH J., *op. cit.*, p. 124 și 125; RADOCŞAY D., *op. cit.* p. 128, fig. CXX; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 772.

deasupra portalului (fig. 5). În partea centrală, încadrată de un chenar lat, este reprezentat Isus pe cruce între Maria și Ion. În partea stîngă, făcînd parte dintr-un alt panou, despărțit de primul printr-un chenar, sînt reprezentați Petru cu cheia și Pavel cu sabia, ambii ținînd cîte o biblie în mîna stîngă. În partea dreaptă se află un alt panou cu două figuri de sînte. Alte fragmente de pictură se păstrează pe întreaga fațadă a bisericii. O scenă mai importantă a fost pe traveea învecinată, spre vest. Se mai disting resturi de figuri și silueta unui asin, ar fi putut fi deci « Intrarea în Ierusalim ». Tratarea de factură gotică este eminentemente populară, vădînd prezența unui localnic, și pare să atesteze picturilor o vechime care, în orice caz, nu depășește a doua jumătate a secolului al XV-lea ⁵⁹.

Tot pe peretele sudic, de o parte și de alta a portalului, precum și în timpanul acestuia, au fost zugrăveli exterioare la biserica reformată din Tîrgu-Mureș. Foarte vagă pe zid, unde stăruie mai mult prin chenarele albastre și două siluete șterse, amintirea acestor zugrăveli este mai proaspătă în timpan, unde se află figurată « Biciuirea lui Isus ». Execuția, destul de puțin pretențioasă — de altfel, este evidentă o refacere stîngace — dovedește și aici prezența unui meșter format într-un mediu artistic modest, cum era într-adevăr Transilvania secolului al XV-lea ⁶⁰.

De o valoare artistică superioară exemplelor citate pînă acum este pictura care decorează partea de deasupra a portalului sudic de la Biserica Neagră din Brașov. Compoziția reprezintă pe « Maria cu pruncul », încoronată de îngeri între sîntele Barbara și Ecaterina. Simbioza tradițiilor gotice — evidente în tratarea faldurilor — cu influențele mai noi italiene — prezente mai ales în modelajul fin al figurilor — pare să indice ca dată de execuție secolul al XV-lea, a doua jumătate. Un temei precis de datare îl constituie stemele lui Matei Corvin (1458—1490) și a Beatricei de Aragon, în vremea cărora a fost executată această compoziție, și anume după 1477, data execuției portalului ⁶¹.

Biserica fortificată din Copșa Mare ⁶² prezintă în partea dreaptă a portalului vestic, ale cărui arcade păstrează urme vagi de bandouri decorative, o mică figură — o femeie ingenuncheată — care făcea parte dintr-o scenă mai complexă. Coloritul se reduce la roșu-englez, negru și alb (gamă des întîlnită în Transilvania). Factura gotică tîrzie și costumul sînt indicii pentru datarea acestor picturi către sfîrșitul secolului al XV-lea ⁶³.

Alte urme de picturi murale pot fi văzute pe laturile de sud-est și est ale corului bisericii reformate din Teiuș. Știînd că acest monument a fost parțial distrus în timpul luptelor cu turcii (în 1442, cînd a fost distrusă și biserica din Sîntimbru) și că după aceea a fost refăcut, cu suprimarea navelor laterale — ceea ce indică o refacere cu mijloace locale modeste (atenția se concentra acum asupra ctitoriei noi, din 1449, a lui Iancu de Hunedoara) —, se poate presupune că resturile de pictură exterioară sînt anterioare acestei epoci.

⁵⁹ De reținut și aspectul de scoarță țărănească al fondurilor în dungi orizontale. Gama se reduce la roșu, galben, verde și alb.

⁶⁰ RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 174; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 772. Bazîndu-se pe prezența excepțională a « Biciuirii » într-o lunetă, V. Vătășianu

presupune aici o reinterpretare a subiectului.

⁶¹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 763.

⁶² Copșa Mare, raionul Mediaș, reg. Brașov.

⁶³ Biserica a fost supusă unor transformări radicale cu ocazia lucrărilor de fortificare de la sfîrșitul secolului al XV-lea.

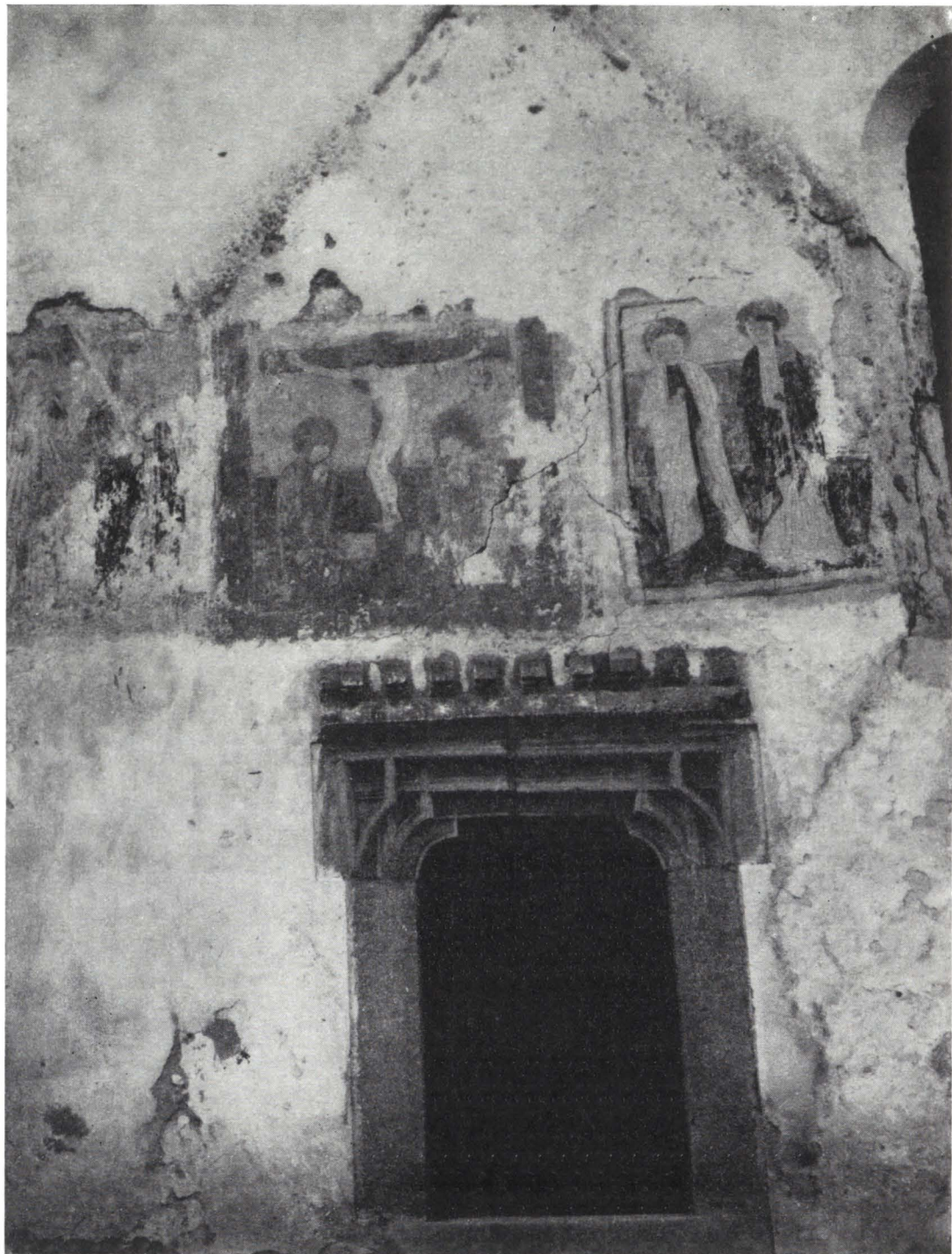


Fig. 5. — Delnița. Biserica romano-catolică. Picturi murale pe fațada sudică a navei (clișeul autorului).

Resturile unei ample decorații murale pictate se păstrează la exteriorul bisericii fortificate din Cristian-Sibiu, pe prima travee estică a fațadei sudice. De notat că această travee este în dreptul turnului porții, pictura care o decora odinioară avînd deci menirea de a întîmpina pe credincioși chiar din momentul intrării lor în incinta fortificată a bisericii.

Pe latura estică a corului bisericii din Brașov-Bartolomeu, sub fereastră, se disting resturi dintr-o compoziție (« Maica Ocrotitoare »).

Amintirea existenței unei picturi murale exterioare la biserică din Mălincrav este păstrată de tradiția satului. Anterior restaurării generale a monumentului la începutul acestui veac ar fi existat, pe una din laturile corului, o reprezentare a « Închinării magilor ».

Din scrieri mai vechi aflăm că pe fațada vestică a bisericii mănăstirii franciscane din Cioboteni⁶⁴ era pictată o « Răstignire » sub care se afla inscripția: « AD HONOREM DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI MCCCCXXXVIII »⁶⁵.

Resturi de pictură exterioară, acoperite de tencuială, mai pot fi văzute pe absida bisericii reformate din Vințul de Jos, pe corul bisericii ev. din Boian, pe corul bisericii ev. din Rîșnov⁶⁶, de asemenea pe peretele sudic al navei bisericii ref. din Mănăsturul Românesc⁶⁷.

Biserica rom.-cat. din Gîrciu⁶⁸ prezintă pe fațadele turnului vestic o ciudată decorație pictată, din nefericire destul de rău conservată. Întreaga suprafață a zidurilor, de jos pînă la cornișă, este împărțită în panouri drept-unghiulare, cu linii brun-roșcate imitînd un apareiaj de piatră fățuită. Din loc în loc, distribuite fără nici o logică aparentă, sînt pictate semne de zodiac, un cerb, o scenă de vînătoare, un săpător, iar pe peretele sudic, în partea superioară, se disting resturile unui tablou votiv. Pe peretele exterior al navei, deasupra capelei sudice, o inscripție pictată cu minuscule gotice indică numele autorului: « *anno do (min) i 1507 hoc opus fecit petrus zabija* »⁶⁹.

Alte resturi de picturi exterioare puteau fi văzute pînă în anul 1937. la biserică rom.-cat. din Plăieșii de Jos⁷⁰, dar din fotografiile păstrate nu se mai disting decît urme de decorație florală.

★

Dacă la monumentele citate pînă aici, chiar în cazul bisericilor românești de la Sîntă Mărie Orlea și Strei, a fost vorba despre picturi cu dominante stilistice și iconografice occidentale, exemplele ce urmează privesc picturi aparținînd fondului stilistic și iconografic de tradiție bizantină.

Astfel, la biserică din Ostrovul Mare⁷¹, de o parte și de alta a portalului, fațada vestică era decorată cu picturi murale, distruse mai tîrziu, o dată cu adosarea turnului-clopotniță. Capetele unui brîu decorativ viu colorat sînt singurele resturi ale acestei decorații, despre a cărei valoare

⁶⁴ Cioboteni, sat înglobat orașului Miercurea-Ciuc.

⁶⁵ BALOGH J., *op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 774.

⁶⁷ Mănăsturul Românesc, sat, com. Mănăstireni, raionul Huedin.

⁶⁸ Gîrciu, sat, com. Racu, raionul Ciuc.

⁶⁹ I. D. ȘTEFĂNESCU citește Zabrid (*L'art byzantin et l'art lombard.* .., p. 50), iar Radocsay D.

dă forma Zablya (*op. cit.*, p. 129). Inscriptia a fost reproducă în fascimil de către ORBÁN BALÁZS, *A székelýföld leírása*, II, Pesta, 1869, p. 67—68.

⁷⁰ Plăieșii de Jos, raionul Ciuc. Vechea biserică a fost completamente transformată în anii 1937—1942.

⁷¹ Ostrovul Mare, raionul Hațeg. I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse*, p. 298; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 402—403.

artistică stă mărturie icoana de hram din timpanul portalului, reprezentînd-o pe « Maica Domnului Îndrumătoarea », « Hodighitria » atît de preţuită în iconografia bizantină. Figurile sînt distruse cu vîrf de lance, în rest stratul de pictură rezistă mulţumitor. Desenul fin şi generos, faldurile pline, cromatica vie şi bogată — dominată de roşu şi verde cu străluciri de nestemată —, totul concură pentru a situa această pictură în epoca paleologă — mai probabil la începutul secolului al XV-lea —, fiind, desigur, un rezultat al relaţiilor artistice care se stabiliseră în acea vreme între cnezatele hunedorene şi Ţara Românească ⁷².

Din prima jumătate a secolului al XV-lea, epocă de ascensiune a cnejilor locali ⁷³, par să dateze importante resturi de pictură murală exterioară care decorează încă faţadele turnului vestic al bisericii din Peşteana Haţegului ⁷⁴. Mai multe fragmente de scene şi de bandouri decorative ⁷⁵ sînt mărturii că pictura exterioară îmbrăca odinioară cel puţin toată partea de vest a bisericii: faţadele turnului şi zidurile de vest ale navei. Singura figură bine păstrată este aceea a unui sfînt militar ecvestru, pe latura nordică a turnului. Cromatica, repertoriul decorativ, puţinele indicaţii stilistice furnizate de analiza acestor fragmente sînt elemente care motivează plasarea lor în ambianţa picturilor ortodoxe din Ţara Haţegului, din prima jumătate a secolului al XV-lea.

Datînd probabil de la sfîrşitul secolului al XV-lea, pe peretele nordic al ctitoriei voievodului Bălea din Crişcior ⁷⁶ se păstrează urme importante din « Judecata de apoi ». Destul de clare sînt fragmente din infern şi din paradis, deasupra căruia se văd mai mulţi nori, pe care stau sufletele drepţilor ⁷⁷. Tratarea stilistică este în spiritul tradiţiilor bizantine paleologe, numărul mare de perle în decoraţia veşmintelor fiind indiciul unei probabile influenţe balcanice. Deşi ruinată, această compoziţie este deosebit de importantă, pentru că întîlnim aici, pentru prima oară, reprezentarea în spiritul tradiţiei bizantine a « Judecăţii din urmă » pe faţadele unui monument din ţara noastră. Ştiută fiind amploarea pe care acest subiect a dobîndit-o în iconografia picturii exterioare a bisericilor din Moldova secolului al XVI-lea, confirmarea datării către sfîrşitul secolului al XV-lea a picturii de la Crişcior ar fi cu deosebire preţioasă ⁷⁸.

⁷² O atenţie specială se cuvine şi chenarului cu palmete, motiv de veche tradiţie bizantină, care înconjoară icoana de hram, dublînd un alt chenar cu decor de panglică răsucită.

⁷³ ŞT. PASCU, Rolul cnejilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara, în *Studii şi cercetări de istorie*, Cluj, VIII, 1957, p. 49 şi 52; CSÁNKY DEZSÖ, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, Budapesta, 1916, vol. V, p. 216.

⁷⁴ Raportul secţiei Cluj, 1925, restaurări şi reparaţii, B.C.M.I., 1926 (48), p. XXI; IACOB RADU, *Istoria vicariatului greco-catolic al Haţegului*, Lugoj, 1913, p. 283; VIRGIL VĂTĂŞIANU, *Vechile biserici... din judeţul Hunedoara*, p. 32.

⁷⁵ De remarcat şi aici prezenţa palmetei.

⁷⁶ Crişcior, raionul Brad, reg. Hunedoara.

⁷⁷ Interpretînd figurile care plutesc pe un nor cu aspect de corabie ca fiind membrii familiei

regale a lui Ludovic d'Anjou, Silviu Dragomir a tras concluzia că pictura a fost executată în anii 1385—1387 (*Vechile biserici din Zarand şi ctitorii lor în secolele XIV—XV*, Anuarul comisiei monumentelor istorice, Secţia pentru Transilvania, 1929, p. 225—260); I. D. ŞTEFĂNESCU (*La peinture religieuse... p. 248*) consideră că este vorba despre sufletele împăraţilor şi episcopilor. Este demn de notat faptul că poarta paradisului este plasată în partea dreaptă, ceea ce orientează grupul credincioşilor conduşi de Petru către scaunul de judecată, şi nu invers, cum se obişnuieşte în iconografia acestei scene din bisericile româneşti, unde poarta raiului este pe stînga. Un exemplu similar, datînd din 1476, se află în biserica Dragălevţi, lângă Sofia (A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1938, p. 291—293).

⁷⁸ V. Vătăşianu le consideră mai tîrzii, fără să propună însă altă datare (*op. cit.*, p. 405).



Fig. 6. — Dîrlos. Biserica evanghelică. Vedere dinspre nord-est (clișeul autorului).

Exemplul cel mai complet de pictură exterioară în Transilvania, care, în același timp, este și un valoros monument de pictură de școală locală, în spiritul tradiției bizantine, este cel oferit de biserica ev. din Dîrlos, localitate situată pe valea Tîrnavei Mari, la cca. 9 km răsărit de Mediaș ⁷⁹ (fig. 6).

Construcție simplă, cu o singură navă și cor cu o absidă poligonală, lipsită de obișnuitul turn vestic, biserica din Dîrlos surprinde privirile prin măreția zidurilor cenușii-gălbui, prin frumosul portal gotic, prin dantelăria neobișnuit de bogată care ornamează ferestrele gotice ale corului, dar mai ales prin strălucitoarele resturi de pictură ⁸⁰, pe un fond albastru intens, amintind pe cel de la Voroneț, care decorează partea de sud și de est a absidei.

Înfășurînd zidurile corului și ale absidei cu o eșarfă multicoloră, resturile de pictură s-au păstrat mai bine imediat sub cornișă, la adăpostul căreia culorile au înfruntat cu mai multă ușurință biciuirea ploilor și zăpezilor. Programul iconografic al decorației este inspirat de ciclul « Patimilor » reprezentat aici în episoadele principale. Urmărind de la sud către est și nord desfășurarea iconografică, identificăm următoarele scene :

⁷⁹ Dîrlos, raionul Mediaș, reg. Brașov.

⁸⁰ Sumare date despre aceste picturi în

RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 130, și în V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 773—774.

Pe latura sudică a corului este zugrăvită prinderea lui Isus. Parțial ștearsă — colțul din dreapta jos fiind complet spălat —, compoziția se citește încă cu ușurință. În centru, Iuda dă sărutul trădător, îmbrățișând cu vioiciune pe Isus. E îmbrăcat într-o cămașă vișiniu închis, cu o bretea albastră pe umăr, pe deasupra avînd o largă mantie albă, cu o vagă nuanță roșcată. Figura e ștearsă. Isus așteaptă sărutul trădării într-o atitudine de liniște. Veșmîntul său se reduce la o mantie albastru deschis, care îl înfășoară în bogate falduri. Figura, de asemenea ștearsă, este încadrată cu o aureolă de culoare sienna-arsă cu margine albă. În stînga, Petru a trîntit la pămînt pe Malchus, deasupra căruia se apleacă gata să-i taie urechea. Mantia lui Petru e de culoare albă-albăstruie, iar Malchus poartă o tunică roz strînsă la gît și pantaloni albastru deschis strînși pe picior. În spatele lui Isus, în dreapta, un ostaș se pregătește să-l lovească cu o bîtă. Costumul său este asemănător cu cel al lui Malchus, avînd în plus o platcă albă în jurul gîtului. Restul ostașilor poartă costume albe cu un fel de turbane pe cap; sînt înarmați cu bîte sau duc făclii în formă de cornet. Întreaga scenă se desfășoară pe fundalul unui peisaj stîncos, alb-roșcat, cu vegetație săracă. Cerul este albastru.

Așa cum se poate constata chiar și din această descriere, întreaga scenă este redactată potrivit iconografiei bizantine, fiind întru totul asemănătoare, în datele mari, cu scenele avînd același subiect din Țara Romînească și Moldova.

În continuare, pe peretele sudic al absidei este zugrăvită figura de dimensiuni uriașe a sfîntului Cristofor, « purtătorul lui Hristos ». Proiectată pe un fond albastru, ușor ștearsă de ploi, figura sfîntului își menține încă toată expresivitatea. Fața este roșcovană, mai ales în zonele umbrite, trăsăturile sînt brune, barba și mustața sînt pictate în brun roșcat, iar părul cu ocră și brun. Aureola e galbenă cu dublă margine, brun și alb. Sfîntul este îmbrăcat cu o lungă tunică galbenă, ornamentată în rînduri orizontale cu motive albe și roșii, peste care are o mantie vișinie cu platcă albă în jurul gîtului și cu o bordură albă la poale. Un colț al mantiei este aruncat pe brațul stîng, pe care stă copilul Isus, îmbrăcat într-o cămașă țărănească albă cu înflorituri roșii. Figura lui Isus e roșcovană, părul e scurt și creț; are aureolă galbenă cu cruce brună în centru și cu margini duble, brun și alb. În mina dreaptă Cristofor ține un pom verde, iar la șold are o spadă cu gardă în cruce (fig. 7).

Sub sfîntul Cristofor este zugrăvită o scenă, azi indescifrabilă, de tonalitate verzuie.

Pe peretele de sud-est este zugrăvită « Răstignirea ». În transparența aceleiași fond albastru intens se decupează stîncă Golgotei, cu siluetele celor trei cruci. În centru este răstignit Isus, cu trupul șerpuit, asistat pe pămînt de cele două Marii și de Ion, iar în cer de doi îngeri. Un alt înger e gata să primească sufletul hoțului mîntuit, în timp ce celălalt hoț își dă sfîrșitul în ghearele unui drac. Costumele sînt diferit colorate, Isus este înfășurat într-o eșarfă albă. Ion are cămașă albă și mantie vișinie, Maica Domnului e drapată în vișiniu, iar Maria Magdalena în verde de cocleală. Îngerii au tunici roz sau albastre și poale verzui sau roz. Jumătatea inferioară a compoziției, foarte ștearsă, pare să fi avut și un peisaj arhitectonic — Ierusalimul (fig. 9).

Este evident deci că și « Răstignirea » a fost pictată în spiritul tradițiilor bizantine, cu unele simplificări de expresie, care pot fi explicate atît

printr-un proces de provincializare, cât și prin contaminarea cu formele goticii locale, mai simplă, aici fenomenul provincializării avînd deja o veche tradiție.

Mai departe, scenele sînt aproape în întregime distruse. Pe peretele estic al absidei se distinge figura lui Isus în fața unui judecător în jilț (Pilat?), pe peretele de nord-est se mai păstrează doar un fundal de arhitectură pe un fond albastru și trei potire mari. Peretele de nord e împărțit în trei panouri, din care nu s-a păstrat decît treimea superioară, apărută de cornișă. În primul panou se mai disting doar două arcade, al doilea pare să fi reprezentat « Coborîrea de pe cruce » (se vede crucea, capul lui Isus și două personaje), iar al treilea, din care se mai descifrează un peisaj stîncos cu o cruce în fundal, pare să fi fost « Punerea în mormînt ».

În afara acestor fragmente, biserica din Dîrlos păstrează vagi urme de pictură pe portalul vestic, și anume: resturile unui bandou decorativ, alcătuit din palmete galbene pe fond negru, pe intradosul arcului exterior, iar în timpan — silueta lui Isus judecător între două siluete, probabil ale Mariei și Ion Botezătorul, corespunzînd deci temei « Deisis », atît de frecventă în arta Orientului ortodox.

Picturile de la Dîrlos reprezintă un moment deosebit de important în istoria picturii murale din Transilvania medievală.

Din punct de vedere iconografic și stilistic ele aparțin ariei de artă de tradiție bizantină, fiind, desigur, un rezultat al iradierii în Transilvania a picturii din țările românești vecine. Acest fenomen de iradiere, încă insuficient cercetat, a fost favorizat de existența în Transilvania a unei populații ortodoxe numeroase, de ale cărei nevoi religioase se îngrijeau domnii români ⁸¹.

O altă cale de pătrundere a formelor picturii bizantine în această parte a țării trebuie să fi fost cea sîrbească. Este știut că, încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, numărul sîrbilor veniți în Transilvania era destul de mare. Fugari din fața turcilor, sîrbii — *rascianii* — sînt pomeniți în documentele timpului fie ca mercenari, fie ca nobili proprietari de pămînturi ⁸². Este firesc să credem că, pentru zugrăvirea bisericilor lor, sîrbii au făcut apel la meșteri din țara de baștină, meșteri care vor fi fost solicitați apoi de populația românească ortodoxă.

Dar, mai mult decît aceste impulsuri exterioare, un rol deosebit de important în constituirea școlii transilvănene de pictură de tradiție bizantină l-a avut intensă activitate ctitoricească a cnejilor români de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și din secolul al XV-lea. Se știe că în împrejurările istorice specifice acestei perioade, cînd armatele otomane se abăteau tot mai pustii-toare asupra granițelor regatului maghiar, din care, la acea vreme, voievodatul Transilvaniei făcea parte, rolul militar al cnejilor români a crescut neîncetat, acțiunile lor atingînd treptele cele mai înalte ale gloriei sub comanda eminentului conducător de oști care a fost Iancu de Hunedoara ⁸³. Pentru meritele cîștigate în paza granițelor Transilvaniei, cnejii români au obținut,

⁸¹ Este suficient să amintim aici daniile lui Radu I, Mircea cel Bătrîn, Vlad Călugărul, Neagoe Basarab, ori ctitoriile transilvănene ale lui Ștefan cel Mare.

⁸² Numai despotul Gheorghe Brancovici stăpînea la un moment dat domenii atît de întinse, încît la anul 1455 dăruia lui Iancu de Hunedoara cetatea

Șiria cu cele 7 districte și 184 de sate ce formau domeniul cetății (HURMUZAKI-DENSUSIANU, *Documente*, I, 2, p. 696—698 și 717—721).

⁸³ ȘT. PASCU, *Rolul cnejilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii și cercetări de istorie*, Cluj, VIII, 1957, p. 25—67.

pe lângă danii și înnoibilări, dreptul de a ctitori biserici ortodoxe de zid pe moșiile lor. Trebuie subliniat că românii, deși formau populația majoritară a Transilvaniei, din cauza religiei lor ortodoxe erau prigoniți ca schismatici, fiind lipsiți de dreptul de a-și ridica biserici de zid ⁸⁴.

Într-un interval de timp de numai câteva decenii, s-au ridicat numeroase biserici, în cnezatele hunedorene cu deosebire, ale căror picturi, executate în principal de localnici, sînt mărturia unui efort creator în care, dincolo de aspectele alogene, poate fi identificată o evidentă originalitate ⁸⁵. Îmbinînd elementele stilistice de tradiție gotică cu elemente de tradiție bizantină înlăuntrul unei viziuni populare, pictorii locali au reușit să realizeze o sinteză artistică deosebit de interesantă. La bisericile din Leșnic, Crișcior, Ribița, Strei-Sîngeorgiu, Rîmeți, Zlatna etc., acest proces poate fi urmărit în diferitele sale etape, vădînd în același timp o treptată emancipare de amintirile gotice și o ancorare tot mai fermă în domeniul picturii de tradiție bizantină.

Un exemplu pentru ilustrarea acestei faze mai evolute este chiar pictura de la Dîrlos, în care iconografia, gama cromatică vie, mișcările agitate, draperiile bogate, fundalurile de arhitectură sînt tot atîtea aspecte care vădesc influența picturii de tradiție bizantină a Paleologilor, exercitată indirect pe una din căile arătate. Compozanta gotică mai este vizibilă doar în modul de stilizare, mai colțuros, în simplificarea expresiilor, în faptul că desenul este principalul factor ordonator al imaginii, culoarea fiind așezată în tente plate. Aceste ultime caracteristici au o valoare aproape generală în cadrul picturii murale din Transilvania și se datoresc în primul rînd acelui fenomen de provincializare la care ne-am referit. La drept vorbind, tocmai amprenta spiritului popular sub semnul căruia au fost executate aceste zugrăveli este aceea care determină, în ultimă instanță, ținuta lor artistică. Exprimarea mai simplă, mai directă, fără suplețea specifică picturii bizantine din celelalte două țări române, motivele decorative de pe cămăși, amintind ornamentica țărănească, aspectul evident rusticizat al ansamblului, toate acestea sînt semnele artei unui meșter de țară localnic. Îndemînarea lui era destul de mare, prima dovadă fiind figura sfîntului Cristofor, a cărui siluetă monumentală impresionează prin armonia compoziției și a cromaticii, dar la care elementele ornamentale au rămas credincioase repertoriului decorativ țărănesc. Dincolo de învățămintele acumulate, meșterul de la Dîrlos și-a păstrat vie sensibilitatea naivă a unui artist popular, sinceritatea sa revărsîndu-se cu spontaneitate în figurile zugrăvite.

Era un transilvănean, fără îndoială, peste munte în Țara Românească sau Moldova arta zugrăviei fiind demult integrată școlii de pictură bizantine, fără contaminări gotice ca aici. Era sigur un român, la unguri și la sași practicîndu-se la acea dată o pictură cu totul diferită, sub semnul influențelor goticului tîrziu central-european și numai în cazuri excepționale — ca la catedrala Sf. Mihail din Alba-Iulia — avînd legături directe cu Renașterea italiană. Cum a ajuns să împodobească un român o biserică săsească? Faptul e rar, dar nu surprinzător. La nivelul satelor, acolo unde legăturile între naționalități se stabileau mai ușor, pe seama nevoilor comune, și mai ales

⁸⁴ Documente Hurmuzaki, vol. I, partea a 2-a, p. 132 și ȘTEFAN PASCU, *Răscoale românești în Transilvania medievală*, București, 1947, p. 86 și 120.

⁸⁵ Aceste probleme au fost dezbătute mai pe larg în articolul meu, *Biserica din Leșnic*, în S.C.I.A., 1963, nr. 2.



Fig. 7. — Dârlos. Biserica evanghelică. Picturi murale exterioare. Sf. Cristofor (foto Richard Gündisch).

Fig. 8. — Dârlos. Biserica evanghelică. Picturi murale exterioare. Sf. Cristofor (detaliu) (foto Richard Gündisch).

Fig. 9. — Dârlos. Biserica evanghelică. Picturi murale exterioare. Răstignirea (foto Richard Gündisch).

în cazul acelor meserii care nu aveau încă o fermă organizare de breaslă, schimbul de meșteri nu prezenta dificultăți de netrecut. Biserica ref. din Remetea ⁸⁶ păstrează pe pereții încăperii de la parterul turnului vestic un ansamblu iconografic care, atît prin inscripțiile cu caractere chirilice, cît, mai ales, prin identitatea de stil cu picturile bisericilor ortodoxe din Crișcior și Ribița ⁸⁷ indică cu certitudine prezența unui zugrav român. De naționalitatea și religia meșterilor nu țineau seama nici domnii români cînd recurgeau la serviciile meșterilor sași pentru execuția odoarelor bisericești.

Întrebarea care se pune acum este : cînd au fost executate aceste picturi ? Știind că biserica din Dîrlos a fost edificată în stilul goticului tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XV-lea ⁸⁸, picturile la care ne-am referit nu pot fi datate decît în perioada imediat următoare, în nici un caz mai tîrziu de anul 1544, cînd Reforma a fost primită de comunitatea săsească. Dar intervalul de timp poate fi încă și mai mult restrîns. În căutarea familiei stilistice a acestor picturi se impun ca frapante asemănările — care depășesc cadrul unor analogii întîmplătoare — cu picturile exterioare moldovenești din vremea voievodului Petru Rareș. Am amintit mai sus asemănarea de efect dintre picturile de la Dîrlos și cele de la Voroneț. Pictura exterioară a Voronețului nu poate fi însă adusă în discuție pentru datarea celei de la Dîrlos, ea fiind realizată în 1547, deci ulterior anului 1544, care, în general, poate fi admis ca limită a decorațiilor pictate în bisericile săsești din Transilvania ⁸⁹. Știm însă, pe baza studiilor recente, că epoca de aur a picturii exterioare moldovenești începuse încă din 1530 — prin pictarea fațadelor bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău ⁹⁰ —, iar în 1532 se picta necropola domnească, biserica cea nouă a mănăstirii Probota. Doi ani mai tîrziu, în 1534, se zugrăvea biserica mitropolitană a Moldovei, Sf. Gheorghe din Suceava, cu ale cărei picturi exterioare pot fi puse în relație directă picturile care decorează fațadele corului și absidei bisericii din Dîrlos. Nu numai păstrarea cromaticii — fondul albastru al « Arborelui lui Ieseu » de la biserica suceveană inundă pereții bisericii din Dîrlos —, nu numai modul de organizare a scenelor, dar încă și expresia monumentalității este identică la cele două monumente.

Trecînd dincolo de prezențele — destul de palide, de altfel — ale elementelor stilistice gotice, care aparțin, desigur, perioadei de formație a artistului și care ajută la identificarea țării sale de baștină, ceea ce este definitoriu pentru analiza stilistică a picturilor de la Dîrlos este tocmai puternica afirmare a unei gîndiri decorativ-monumentale noi, aceea care se cristalizase în marea școală moldovenească de pictură exterioară. Cazul merită o particulară atenție. Este adevărat că programul iconografic apare ca fundamental diferit — se știe însă că iconografia este mai întotdeauna expresia gîndirii ideologice a comanditarului —, dar la Dîrlos, ca și la bisericile moldovenești contemporane, decorația exterioară a corului este gîndită ca un tot unitar, ca un ansamblu omogen, fapt cu totul excepțional în Transilvania, dar comun

⁸⁶ Remetea, raionul Beiuș.

⁸⁷ Asupra picturilor interioare de la Crișcior, datorite de cneazul Bălea, toți cercetătorii sînt de acord cu datarea lor către sfîrșitul secolului al XIV-lea — începutul secolului al XV-lea. Picturile bisericii din Ribița sînt datate de pisanie în anul 1417. Același zugrav pare a fi autorul ambelor ansambluri (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 403—404).

⁸⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 553.

⁸⁹ În anul 1544 a fost convocată adunarea de la Mediaș a Universității săsești, adunare în care s-a hotărît trecerea la luteranism.

⁹⁰ SORIN ULEA, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., 1959, nr. 1, p. 69.

Moldovei în această vreme. Călător prin Moldova, poate chiar ajutor pe unul din marile șantiere de pictură de aici, pictorul de la Dîrlos a deprins în orice caz ceva din tehnica măștrilor săi, ceea ce explică starea de conservare a lucrării sale, incomparabil mai bună decît a oricăror alte picturi murale exterioare transilvănene anterior citate.

Permanentele și strînsele legături ale Moldovei cu Transilvania în vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, numeroasele lor feude transilvănene — Cetatea de Baltă se află la numai 30 de kilometri de Dîrlos ⁹¹ — ar putea constitui o explicație pentru formația zugravului anonim a căruia operă, analizată pînă aici, se așază în al patrulea deceniu al secolului al XVI-lea, pînă către 1544.

La cîțiva kilometri spre nord de Dîrlos, biserica ev. din Curciu ⁹² prezintă în jurul corului și al absidei, tot deasupra ferestrelor, resturi de pictură, din nefericire fără posibilitatea de a identifica vreo scenă (singura culoare care a rezistat mai bine este verdele). De remarcat însă că și aici picturile exterioare s-au desfășurat pe o suprafață largă, aici, ca și la Dîrlos, fiind vorba despre un ansamblu odinioară important. Datarea acestor picturi nu beneficiază de nici un indiciu sigur. Ar putea fi invocată doar dispoziția asemănătoare cu cea de la Dîrlos, pentru a propune aceeași epocă de execuție.

Ca ultim exemplu de monument cu pictură exterioară din Transilvania vom cita biserica din incinta fortificată a castelului cnejilor Cînde din Rîu de Mori, în Țara Hațegului. Pe latura de nord-est a altarului, urme de chenare și un rest de decor cu cruci albe constituie singura mărturie păstrată a vechiului decor ⁹³.

★

Deși la prima vedere dispoziția picturilor murale pe fațadele bisericilor din Transilvania medievală pare întîmplătoare, din analiza exemplelor prezentate se desprind totuși o serie de reguli ordonatoare.

Astfel, la Sîngeorgiu de Pădure, la Sighișoara, la Mediaș, Tătilrlaua, Dîrlos și Curciu, resturile de pictură se găsesc pe laturile corului și absidei, deci în acea parte a bisericii considerată cea mai importantă. La Tămașda, la Ghelnița, la Delnița, la Copșa Mare, la Tîrgu-Mureș, la Tileagd, la Biserica Neagră din Brașov, la Florești, la Turda Veche, la Ostrovul Mare, fragmentele păstrate arată că la aceste monumente picturile murale exterioare erau distribuite în zona portalelor, deci acolo pe unde credincioșii intrau în biserică. Prezența picturilor exterioare în aceste zone s-ar explica prin interesul clerului de a pregăti sufletește pe cei ce veneau să se închine.

⁹¹ Cit de prezentă era autoritatea domnilor moldoveni în feuda lor de la Cetatea de Baltă se poate deduce și din faptul că deasupra portalului nordic al bisericii ev. din Boian, ca și în turnul incintei fortificate, sînt încastrate două pietre (după cite știm, încă nesemnlate) cu stema Moldovei. Așa cum am arătat mai sus (p. 93), aceeași biserică păstrează și resturi de pictură exterioară pe zidurile corului.

⁹² Curciu, raionul Mediaș, reg. Brașov. Biserica datează de la mijlocul secolului al XV-lea (V. Vă-

TĂȘIANU, *op. cit.*, p. 519—520).

⁹³ Biserica la care ne referim nu a fost menționată niciodată pînă în prezent în studiile de specialitate. Este un monument de dimensiuni modeste, cu plan sală, care prezintă particularitatea de a avea — la fel ca bisericile ortodoxe din Cinciș, Comăna de Sus, Bîrsău etc. — altarul în patru laturi, cu unghiul în ax. O altă particularitate sînt ferestrele circulare cu urme de pictură în glaf. Plafonul s-a prăbușit sau a ars la o dată necunoscută.

La biserica ortodoxă din Strei picturile exterioare pare că acopereau, dacă nu întreg monumentul, în orice caz fațada sudică și altarul. La Sintă Mărie Orlea, fragmentele păstrate se află doar pe o latură a turnului vestic, în timp ce la Crișcior ele se găsesc pe fațada nordică a bisericii, care nu este orientată către căile de acces.

În legătură cu picturile murale distribuite în jurul portalurilor se poate propune și o altă ipoteză privind fenomenul răspîndirii pe fațade a decorației zugrăvite. Este bine știut că practica împodobirii portalurilor cu picturi era foarte răspîdită în evul mediu avînd aproape caracter de generalitate. Deseori, în locul reliefurilor — mai pretențioase și mai costisitoare —, timpanele portalurilor erau decorate cu picturi — obișnuita icoană de hram sau, foarte frecvent, « Judecata de apoi ». Cu timpul, programul iconografic al acestor picturi exterioare s-a dezvoltat, acoperind întreaga zonă adiacentă portalului. Un exemplu ilustru de asemenea decorație este mozaicul care decorează partea superioară a intrării sudice — « Porta aurea » — a catedralei Sf. Vit din Praga. Este probabil că această operă, realizată în anii împăratului Carol al IV-lea de Luxemburg, a avut un mare răsunet în Europa de centru, contribuind la întărirea unui obicei devenit tradițional.

Din punct de vedere iconografic, fragmentele păstrate fac dificilă determinarea unor reguli. Tema centrală este evident cea eshatologică, reprezentată prin figura sfîntului Cristofor (Strei, Florești, Dîrlos, Tătîrlaua) și fragmentele « Judecății de apoi » de la Crișcior. Importanța temei eshatologice în cadrul iconografiei picturilor murale exterioare medievale am avut deja prilejul s-o subliniem, iar cît privește figura sfîntului Cristofor, ea constituie principala trăsură de unire iconografică dintre picturile exterioare transilvănene și cele din centrul Europei.

O altă temă care se repetă este aceea a « Patimilor » — la Tileagd, Delnița, Florești, Dîrlos —, fără să poată fi vorba despre o redactare iconografică precisă.

Nu întîlnim în pictura exterioară transilvăneană nici o aluzie la contemporaneitatea istorică, nici o manifestare directă a ideologiei laice. Lipsită de unitate, iconografia are un caracter întîmplător, tema principală fiind cea eshatologică, oglindind spaima teologică în fața morții.

Recunoaștem aici o diferență fundamentală față de picturile exterioare moldovenești din epoca lui Petru Rareș, în care pot fi descifrate ecouri directe ale istoriei contemporane (asediul Constantinopolului) și la care unitatea de concepție este desăvîrșită⁹⁴. Stricta ordonanță iconografică, respectarea riguroasă a valorilor indică, în cazul Moldovei, un mediu artistic format, cu exigențe tematice pe care arta Transilvaniei nu le-a cunoscut în aceeași măsură.

★

Alimentată cu mijloace locale, naționalitățile conlocuitoare împrumutîndu-și reciproc meșterii, pictura murală exterioară transilvăneană a reprezentat în primul rînd un gust popular, fragmentele existente fiind în absolută majoritate păstrate la bisericile de sat. Cu mijloace modeste și știință puțină, zugravii transilvăneni nu au avut deci cale către o artă pretențioasă, cu stringente ordonanțe iconografice.

⁹⁴ Pentru semnificația ideologică a acestor picturi, articolul lui SORIN ULEA, *Originea și*

semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I), în S.C.I.A., 1963, nr. 1.

Decăderea acestui mod de decorare a fațadelor bisericilor a avut loc în complexe împrejurări istorice ale secolului al XVI-lea. Adoptarea Reformei de către sași, unguri și secui, pe de o parte, condițiile de viață tot mai grele ale iobăgimii românești, ca și persecuția religioasă, pe de alta au fost principalii factori ai stingerii unei deprinderi tradiționale.

Cu aceasta, istoria picturilor murale exterioare transilvănene nu s-a terminat însă.

Lipsa documentelor și a dovezilor materiale ne-a împiedicat să vorbim, pentru perioadele mai vechi, despre decorul exterior pictat al așezărilor civile. El a existat însă, și, din jurnalul de călătorie al lui Pierre Lescalopier, care în iunie-iulie 1574 a străbătut drumurile Transilvaniei, aflăm că edificiile din Brașov, Sibiu și Cluj erau pictate la exterior în ulei: « ... Brassouia que les Saxons nomment Coronestat <Brașov>. ... C'est la l-ère> ville de Transilvanie. Je pe<n>sois estre arriué a Montouë, tant la ville est belle, toute peinte en huile le dehors des maisons, belles eglises, bonnes murailles, beau paué, peuple ciuil & gratieux!.. Hermestad <Sibiu> grande belle ville, toute peinte p<ar>le dehors des maisons... Collosuar en latin Claudiopolis <Cluj>, belle et forte ville toute peinte par les ruës »⁹⁵.

Din tot acest decor multicolor al orașelor transilvănene nu s-a păstrat astăzi nimic. El ar putea fi în parte și numai teoretic reconstituit pe baza numeroaselor fragmente vizibile încă pe pereții multor construcții din orașele din Boemia de sud (Telč, Český Krumlov, Jindřichův Hradec etc.) și din Slovacia (Levoča, Prešov, Bardejov etc.).

Adăugînd mențiunile despre decorul pictat pe fațada castelelor transilvănene (Lăzarea, Cetatea de Baltă, Criș⁹⁶), întregim și mai mult imaginea acelei epoci, în care policromia juca un rol incomparabil mai mare decît s-a crezut.

După cîteva secole de decădere, în secolul al XVIII-lea, o dată cu zugravii veniți din Țara Romînească, obiceiul decorării fațadelor cu picturi murale a prins din nou rădăcini în Transilvania, în special în Țara Oltului, unde numeroase biserici românești sînt astfel împodobite, uneori destul de naiv, cu compoziții care amintesc de icoanele pe sticlă⁹⁷.

Iconografia cu totul nouă⁹⁸, stilul derivat din cel al picturii epocii lui Constantin Brîncoveanu scot aceste picturi din cadrul preocupărilor articolului de față.

★

La capătul acestei expuneri se pune întrebarea: a jucat sau nu Transilvania un rol în procesul de constituire al picturilor exterioare din Moldova de nord?

Cunoscute fiind frecvențele acorduri dintre domnii moldoveni și meșterii transilvăneni, în special bistrițenii, acorduri care s-au înmulțit în vremea

⁹⁵ PAUL I. CERNOVODEANU, *Călătoria lui Pierre Lescalopier în Țara Romînească la 1574*, în *Studii și materiale de istorie medie*, IV, București, 1960, p. 445, 447 și 456.

⁹⁶ GH. și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963, p. 75 și 180. Sînt citate fragmentele de decor pictat de pe turnurile fortificației bisericii din Șaroș, castelul Lăzarea, castelul de la Cetatea de Baltă, castelul Criș (cu

a sa friză de arcași), castelul Hunedoara.

⁹⁷ Asemenea picturi pot fi văzute pe fațadele bisericilor ortodoxe din Teliu, Prejmer, Tilișca, Săliște, Rășinari, Rîșnov etc.

⁹⁸ De remarcat însă că figura sfîntului Cristofor, de data aceasta cu cap de cîine, potrivit iconografiei orientale, mai poate fi întîlnită la exteriorul bisericii ortodoxe din Sînpetru (reg. Brașov), picturi datînd din 1784.

lui Petru Rareș, știind că gustul pentru picturile exterioare s-a afirmat cu putere în Moldova tocmai în timpul acestui domn, curînd după glorioasa sa campanie transilvăneană, nimic nu ne împiedică să credem că da. Ținînd însă seama de faptul că în Transilvania nu întîlnim nicăieri nici aceeași ordonanță a distribuției, nici același program iconografic ca în cazul picturilor exterioare moldovenești, este de presupus că acest rol a fost redus doar la valoarea unui stimulent, a unui exemplu, despre o iradiere propriu-zisă nefiind în nici un caz vorba.

MUZEUL DE ICOANE DIN RECKLINGHAUSEN ȘI LITERATURA GERMANĂ DESPRE ARTA RELIGIOASĂ DIN RĂSĂRITUL EUROPEI

de GÜNTHER OTT

Germania, țară înzestrată cu nenumărate muzee, renumite pentru aproape toate domeniile culturale, a fost lipsită pînă în ultimul timp de un muzeu al artei religioase din răsăritul Europei. Odată creat, acest muzeu s-a dezvoltat însă foarte repede. Întemeiat în anul 1955, sub conducerea meritorie și pricepută a directorului Heinz Skrobucha, *Ikonenmuseum* din Recklinghausen este singurul muzeu german în care se poate urmări în mod obiectiv și destul de cuprinzător evoluția unor ramuri ale artei de tradiție bizantină, cum ar fi pictura de icoane, sculptura în lemn și arta prelucrării metalelor.

Interesul publicului german — și apusean în genere — pentru trecutul cultural și religios al popoarelor din Balcani și U.R.S.S. a sporit în ultimele decenii. După război au avut loc expoziții de artă religioasă răsăriteană la Paris, München, Londra, Zürich, Basel, Köln, Hanovra și Recklinghausen ¹.

În ultimii trei-patru ani, pe lângă opere de artă occidentală, veche și modernă, renumita casă de artă din Köln, Math. Lempertz, a prezentat, la licitațiile sale anuale, și icoane, în special din Rusia și Grecia.

În Republica Federală Germană, unde editarea cărților a atins un nivel înalt, se publică de cîțiva ani o admirabilă colecție de lucrări mai ample de artă, precum și mici, dar prețioase volume asupra picturii de icoane. Chiar la Recklinghausen există o editură — Aurel Bongers — care a publicat nu numai două cataloage ale muzeului local ², ci și alte lucrări de artă religioasă răsăriteană, asupra cărora vom reveni.

Orașul Recklinghausen, sediu al expoziției amintite și al muzeului de icoane, nu are o veche tradiție artistică, științifică și religioasă. El este un

¹ În Republica Federală Germană, ultima expoziție consacrată în mod special picturii de icoane a avut loc la Recklinghausen, în decembrie 1962-ianuarie 1963, cînd a fost prezentată publicului renumita colecție de icoane a doctorului Siegfried Amberg din Kölliken-Aargau (Elveția). Ulterior, între diferitele obiecte de artă ale mării expoziții de la Essen, din vara anului 1964, « *Kunstschätze in bulgarischen Museen und Klöstern* », au fost expuse și 130 de icoane, cele mai multe bizantine

și bulgărești. Vezi și catalogul expoziției, editat de Verein Villa Hügel, Essen-Bredeney, 1964.

² a) *Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen. Ikonen-Museum, Erweiterter Katalog*, Recklinghausen, ed. Aurel Bongers, 1960, 84 p. text, 65 il., din care 19 în culori. b) *Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen. Koptische Sammlung des Ikonen-Museums* <catalog>, Recklinghausen, ed. Aurel Bongers, f.d., 76 p. text și 33 il., din care 6 în culori.

oraș industrial, ca atâtea altele din regiunea Ruhrului, cu o populație muncitorească înzestrată, ce arată mult interes pentru manifestările culturale. Aici se desfășoară în fiecare an așa-numitele « Ruhrfestspiele », în cadrul cărora, timp de câteva săptămîni, cunoscute trupe de teatru oferă muncitorilor reprezentatii de bună calitate. Se organizează de asemenea expoziții și întâlniri între muncitori, profesori, oameni politici și artiști. În acest oraș industrial cu nivel artistic ridicat, a fost fundat în 1955 « Muzeul de icoane », al cărui fond inițial l-au alcătuit 75 de panouri, provenind din colecția profesorului dr. Martin Winkler, precum și din aceea a defunctului dr. Heinrich Wendt, cunoscut pentru preocupările sale de artă veche românească și pentru bunele sale relații cu specialiștii și colecționarii români ³.

Date fiind legăturile doctorului Wendt cu România, nu este deci de mirare că, alături de numeroasele icoane grecești și rusești, provenind din diferite centre de pictură ortodoxă, se află în colecțiile muzeului și câteva icoane românești. Și, pentru cine știe cît de rare sînt în străinătate icoanele românești de reală valoare artistică, e ușor de înțeles aprecierea de care se bucură ele din partea muzeului din Recklinghausen. Unele din aceste icoane sînt precis identificate drept românești, ele fiind, de pildă, caracterizate « Rumänisch, Ende 18. Jahrhunderts »; din păcate, la altele e indicată vag doar originea « balcanică ». Pentru precizarea identificării acestora din urmă, specialiștilor li se deschide un destul de întins teren de activitate.

Sălile spațioase ale muzeului din Recklinghausen cuprind 450 de obiecte de artă, sistematizate pe grupuri tematice.

Pe pereții holului sînt prezentate vestitele centre artistice ortodoxe: cele italo-bizantine, cele ale renumitelor școli de icoane rusești, precum și — bine conturate — domeniile artei sîrbești, românești, bulgărești și grecești. Reținem, ca centre românești, Putna, Voroneț, Sucevița, Curtea de Argeș.

Prima sală e dedicată artei copte. Interesante sînt însă și vitrinele cu ajutorul cărora vizitatorii sînt inițiați în tehnica picturii de icoane; de asemenea exemplele alese pentru a ilustra trăsăturile specifice și calitatea artistică a vechilor icoane, în opoziție cu a celor rusești tîrzii, decadente, datorate influenței apusene, din secolul al XIX-lea. Un fundal potrivit pentru această lume a icoanelor îl constituie copiile, executate direct pe perete, după unele fresce sîrbești din secolele XIII și XIV de la mănăstirea Sopočani și de la biserica din Prizren.

După cum am spus, în muzeul din Recklinghausen icoanele nu sînt expuse cronologic, ci pe teme iconografice. Ciclurile tematice propriu-zise încep cu sala « Sfintei Treimi » și a ierarhiei cerești. O altă sală, cuprinzînd 70 de piese, e consacrată iconografiei Maicii Domnului. Merită menționată o frumoasă reprezentare din veacul al XV-lea a Fecioarei tronînd, cunoscută sub numele de « Maica Domnului din Cipru » ⁴.

³ E de remarcat că acum 12 ani, cînd în prefața cărții sale asupra icoanelor românești (C. HEINRICH WENDT, *Rumänische Ikonenmalerei. Eine Kunstgeschichtliche Darstellung*, Eisenach, ed. Erich Röth, 1953, 67 p. text, 38 de reproduceri, din care 7 în culori), dr. Wendt sublinia importanța muzeelor de artă religioasă din România și a

muzeului din Morcote-Elveția, în Germania nu exista o asemenea instituție.

⁴ Vezi planșa nr. 15, p. 72, din cartea lui H. P. GERHARD, *Welt der Ikonen*, apărută în editura A. Bongers; o fotografie și în catalogul muzeului, citat mai sus.

De o atenție deosebită în literatura germană se bucură o icoană basarabească din secolul al XVIII-lea, pictată cu negru, cafeniu și verde închis, fără tradiționalul fond de aur (fig. 1) ⁵.

Tot secolului al XVIII-lea îi aparține o altă icoană a Fecioarei cu pruncul, încadrată de doi sfinți (fig. 2) și pe care catalogul muzeului o consideră românească ⁶. Isus este figurat aproape ca un adult, în ținută împărătească, purtând globul cu crucea în mîna stîngă. În partea de jos a panoului, o scenă reprezentînd pe sf. Gheorghe omorînd balaurul și pe sf. Dumitru omorînd pe « Lie » — simbol al luptei împotriva răului — place cu deosebire publicului german, iubitor de expresii artistice personale și firești.

Îmi aduc aminte, cu acest prilej, că acum 50 de ani pictori expresioniști au descoperit în satele bavareze pictura pe sticlă — practică, de altfel, și în România — și că acest gen de artă populară este foarte apreciat de artiștii și criticii germani.

În aceeași sală se mai află o icoană a Maicii Domnului pe tron, inventariată drept românească, din secolul al XVIII-lea (pe lemn, 66,5 × 50,5), precum și alte două imagini ale Fecioarei care ar putea, eventual, interesa istoriografia românească de artă: prima este o Glicofilusă din « Balcani, secolul al XVI-lea » (suport de pînză pe lemn, 23,5 × 17 cm), iar cea de-a doua este controversată: pe cînd în cartea citată a lui Gerhard i se atribuie o origine « balcanică » și e datată în secolul al XVI-lea ⁷, în catalogul muzeului aceeași lucrare e etichetată drept « Griechisch, Anfang 17. Jahrhunderts ».

În secția următoare, consacrată operelor cu caracter hagiografic (*Viețile sfinților*), se găsesc în vitrine și pe pereți lucrări cu teme și în tehnici diferite. Printre minunatele icoane pe lemn, rusești și grecești, cele mai vechi datînd din secolul al XV-lea, nu figurează aici nici una românească. Multora dintre icoanele din secolul al XVIII-lea — cum ar fi, de pildă, acelea reprezentînd pe evanghelistul Marcu, pe Hristos cu sf. Dimitrie din Salonic, pe Ion Botezătorul — li se atribuie însă o prea generală « origine balcanică ».

Găsim, în schimb, arta românească reprezentată prin obiecte de artă aparținînd altor tehnici. Printre acestea, un crucifix din lemn, lucrat într-o manieră rustică, primitivă, poartă și imaginea sf. Gheorghe pe un cal alb ⁸.

Dimpotrivă, de o execuție plină de virtuozitate și de finețe sînt cele două reliefuri în lemn de pe fețele interioare ale unui engolpion de formă ovală (fig. 3). Unul reprezintă pe apostolii Petru și Pavel ținînd în mîini o

⁵ Vezi și pl. XVI, în culori, a cărții *Muttergottes* de H. P. GERHARD, ed. a 3-a, Recklinghausen, A. Bongers, 1956 (colecția « Kleine Ikonenreihe », vol. I). În timp ce aici această operă e socotită ca originară din Balcani, catalogul muzeului precizează sub nr. 78 (inventariat nr. 34): « Bessarabisch, Ende 18. Jahrhunderts ». Iată ce scrie autorul, *op. cit.*, p. 74, făcînd analiza acestei icoane: « Diese Ikone ist ein eindrucksvolles Beispiel für volkskünstlerische Arbeit. Kräftige satte Farben verleihen ihr besondere Frische. Der Maler macht sich von den Einzelheiten des ikonographischen Kanons frei. Seiner Freude an Ornamentik lässt er freien Lauf, und die Kleidung der Gottesmutter und Christi wird der Volkstracht angenähert. Die gekrönte Gottesmutter sitzt auf einem Thron, vor ihrer Brust, gleichsam schwebend der Christusknahe. Ihr zu Seiten stehen

zwei Engel, die in ihren Händen eine Scheibe mit gelbem Stern halten: eine stilisierte Abwandlung des Christusmonogramms. Die Arme der Muttergottes liegen auf den Schultern zweier Mönchspriester, die betend vor ihr knien ».

⁶ Cităm catalogul muzeului: « No. 127 — *Muttergottes mit dem Kind* <zis> *Rhodon to amaranthon*, Rumänisch, 18. Jahrhunderts ». Pe lemn; dimensiuni: 41 × 31 cm., nr. inv. 43.

⁷ O planșă în culori se află în cartea lui GERHARD, ilustrînd o analiză pur estetică; reproducere și în catalogul muzeului (nr. 96, inv. nr. 46, icoană pe lemn, 33 × 24,5 cm).

⁸ În catalog, acest crucifix e înregistrat la « Sculpturi în lemn », nr. 367 (nr. inv. 215); din România, sec. XVIII-XIX, lemn, 51,4 × 36,5 cm. Există și un al doilea crucifix din România, din același timp (nr. 368; 76 × 53 cm).



Fig. 1. — Maica Domnului ocrotitoare. Icoană basarabeană sau « din Balcani »
din sec. al XVIII-lea. Lemn, 35 × 26 cm.

biserică (simbolul bisericii creștine), iar celălalt, Sf. Treime încoronînd pe Fecioara Maria. Stilul acestei lucrări de meșteșug artistic românesc păstrează unele trăsături medievale, printre numeroasele și încărcatele elemente de origine occidentală, barocă.

Între cele două imagini de pe capacele lucrate în argint, tot în relief, ale engolpionului (fig. 4) există oarecare deosebiri de stil și calitate: în vreme ce « Sfintul Gheorghe omorînd balaurul » este tratat cu mai multă libertate, într-o factură naivă și originală, reprezentarea sf. Nicolae de pe celălalt oval este mai manieristă, convențional-ornamentală.



Fig. 2. — «Rhodon to amaranthon». Icoană din sec. al XVIII-lea. Lemn, 41 × 31 cm.

În fine, într-o a patra sală, consacrată icoanelor ce figurează sărbătorile creștine («praznicele»), vizitatorul occidental este inițiat în înseși originile sărbătorilor bisericii răsăritene. Un relicvar (?) de origine românească, din secolul al XVII-lea, pe care se află reprezentați sf. Gheorghe și sf. Dumitru⁹, pare oarecum rătăcit în această ambianță, în care însă își găsește locul firesc o frumoasă «Pogorîre a Sf. Duh», exemplu elocvent de pictură românească

⁹ Nr. catalog 432 (nr. inv. 170), lucrat în argint, 6 × 7 cm.



Fig. 3. — Engolpion. Fețele interioare, sculptură în lemn din România, sec. al XIX-lea, 9,5 × 7,3 cm.

de icoane, cu caracter popular, de pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea ¹⁰ (fig. 5).

Figurile, foarte diferite, sînt de trei tipuri: Maica Domnului are un chip individualizat, chiar « modern » am spune ¹¹. Cei doisprezece apostoli, încadrînd simetric pe Fecioară, au figuri nediferențiate, simbolizînd unitatea. În sfîrșit, personajul de jos, personificînd Cosmosul, are ciudate trăsături orientale, mongolice. Inscripția, în litere cirilice, este însă românească: ПОГОРЪДЕ ДУХАМИ СВНТЬ = « Pogorîre <a> Duhului Sv<i>nt ».

Ne putem ușor închipui că, în fața acestor opere vizitatorii germani și cei din apusul Europei, care atît prin concepția lor religioasă, cît și prin așezarea geografică a țărilor lor sînt străini de cultura sud-estului european, află interesante noutăți și realizează imagini cuprinzătoare despre trecutul și arta românilor, sîrbilor, grecilor și rușilor, completîndu-și astfel cunoștințele despre cultura lumii ortodoxe.

Activitatea istoricilor de artă și a editurilor din Republica Federală Germană a devenit în ultimul timp extrem de fecundă. Literatura — și ne referim aici în primul rînd la literatura despre arta și cultura religioasă din Răsărit — reprezintă un mijloc foarte eficace de a strînge legăturile între

¹⁰ Catalogul muzeului arată limpede că această lucrare este de mina unui zugrav român (« Die Ausgiessung des Heiligen Geistes », nr. 207, inventariat sub nr. 116. Pictat pe lemn, 45 × 43 cm).

¹¹ H. Wendt, care în lucrarea citată mai sus

reproduce și comentează pe larg această icoană, vorbește de o influență apuseană. Pe cînd în legenda reproducerii sale acest autor datează icoana în secolele XVIII—XIX, textul nu pomenește decît de secolul al XIX-lea, epocă pe care muzeul din Recklinghausen o socotește prea recentă.



Fig. 4 — Engolpion. Fețele exterioare, din argint. (vezi fig. 3).

țările din Europa răsăriteană și Germania, informînd populația germană despre tezaurul lor cultural.

Am vorbit la început despre cartea dr. Wendt, ale cărei icoane — sau cel puțin o parte din ele — se află astăzi în muzeul din Recklinghausen. În această carte sînt citate numele unor autori binecunoscuți pentru activitatea lor în domeniul istoriei artei românești, ca Nicolae Iorga, George Oprescu, O. Tafrali și V. Brătulescu.

O activitate similară pentru arta iugoslavă este aceea a unei personalități din Belgrad, Oto Bihalji-Merin, care a organizat în mai multe orașe vest-germane expoziții de pictură modernă laică și a publicat în limba germană cărți de artă medievală, editate în Republica Federală Germană¹².

În domeniul editării cărților despre arta religioasă din Răsărit, Recklinghausen a devenit un centru cu renume, datorită în special editurii-model Aurel Bongers. Publicațiile acestei edituri — printre care instructivul catalog citat aici în repetate rînduri — tind să alcătuiască o amplă bibliografie de artă religioasă răsăriteană, întregită cu numeroase reproduceri — în alb-negru și culori — tip carte poștală. Calitatea tehnică a acestor cărți, cît și a reproducerilor, face cinste nivelului ridicat al editurilor vest-germane și al tipăriturilor lor de artă în genere.

În editura Aurel Bongers sînt în curs de apariție două colecții, care privesc arta bisericii răsăritene. O colecție se intitulează: « Iconographia

¹² OTO BIHALJI-MERIN, *Fresken und Ikonen. Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien*. Fotografii semnate de Toso Dabac și Dusan Stanimirovic. Analiza tablourilor realizată de Sve-

tislav Mandic. München, editura Hanns Reich, 1958. Textul 21 de pagini, ilustrații în alb-negru și în culori 81.



Fig. 5. — Pogorîrea Duhului Sfînt. Icoană românească pe lemn. Sec. al XVIII-lea — încep. sec. al XIX-lea. 45 × 43 cm.

Ecclesiae Orientalis »¹³, cealaltă « Kleine Ikonenreihe » (sub îngrijirea profesorului dr. Martin Winkler)¹⁴. Fiecare volum tratează o temă iconografică separată, de pildă aceea a sf. Nicolae, a Maicii Domnului, a Mîntuitorului, a apostolilor, a Patimilor, a sărbătorilor etc. Autorii acestor lucrări nu sînt toți germani, printre ei sînt și mulți specialiști străini. Fiecare volum cuprinde 80 de pagini de text, circa 16 planșe mari în culori; în plus, 40

¹³ Apărute pînă acum: HEINZ SKROBUCHA, *Von Geist und Gestalt der Ikonen*; MIRJANA TATIĆ—DJURIĆ, *Das Bild der Engel*; GÜNTER RISTOW, *Die Geburt Christi*; DESENKA MILOSEVIĆ, *Das jüngste Gericht*. Toate aceste cărți au apărut în editura Bongers, începînd din 1961.

¹⁴ Vol. I, H. P. GERHARD, *Muttergottes*; vol. II, MARTIN WINKLER, *Festtage*; vol. III, ULRICH FABRICIUS, *Jesus Christus*; vol. IV, DIMITRIJ

TSCHIZEWSKIJ, *Der Hl. Nikolaus*; vol. V, H.M. BIEDERMANN, *Die Passion*; vol. VI, WALTER LOESCHKE, *Apostel und Evangelisten*; vol. VII, THORV ECKHARD, *Engel und Propheten*; vol. VIII, MARTIN WINKLER, *Heilige und Heiligenleben*. Toate aceste cărți au apărut în editura Bongers, începînd din 1956; multe au ajuns astăzi la a 2-a și chiar la a 3-a ediție.

de reproducere de mărimea cărților poștale, dintre care 5 pînă la 8 în culori. Faptul că sînt foarte ieftine le-a făcut populare.

O altă lucrare cuprinde aceste teme, precum și altele analoge, într-un singur volum. Dr. Leonhard Küppers, profesor la Academia de bele-arte din Düsseldorf, a publicat 22 de planșe în culori însoțite de o analiză amănunțită a fiecăreia din ele, într-o carte ce poartă titlul *Icoana — imagine de cult în biserica răsăriteană*¹⁵. Este cea mai recentă publicație în acest domeniu și se referă numai la icoane rusești. Analizele icoanelor sînt axate mai mult pe atmosferă, pe sensul religios și estetic decît pe cel istoric, căci — după părerea lui Küppers — fondul nu se epuizează numai prin istorie.

« Istoria picturii de icoane trebuie să fie eliberată de romantismul sentimental care a început la sfîrșitul secolului al XIX-lea în Rusia și care a creat despre icoană o falsă imagine, răspîdită în Europa de vest prin emigranții ruși ». Cu aceste cuvinte își începe directorul muzeului de icoane din Recklinghausen, Heinz Skrobucha, cartea intitulată *Capodopere ale picturii de icoane*¹⁶, apărută în editura Bongers. Autorul constată că studiul icoanelor este o știință relativ tînără, de la care se așteaptă rezultate pozitive și fecunde în ceea ce privește problemele stilistice și iconografice. Cum am arătat mai sus, chiar relativ la lucrările din muzeul din Recklinghausen există în unele publicații — în privința datării, a stabilirii originii, ș.a.m.d. — divergențe importante.

Pentru publicul apusean, posibilitatea de a înțelege pictura de icoane nu este prea ușoară. Din acest motiv, Heinz Skrobucha în cartea sa încearcă să deștepte interesul publicului apusean, al prietenilor artei, asupra concepției religioase ortodoxe și iconografiei religioase răsăritene.

Citind lucrarea lui Skrobucha și privind cele 60 de minunate planșe în culori, însoțită fiecare de o analiză amănunțită, ne putem da pe deplin seama că iconografia, atît cea bizantină, cît și cea rusească, au suferit de-a lungul veacurilor o serie de transformări stilistice, deși, bineînțeles, evoluția aceasta nu e atît de radicală ca în cazul artei creștine apusene, de la preromanic pînă la baroc. Totodată autorul examinează cele mai importante centre de pictură din Bizanț și Rusia (ca cele de la Vladimir-Suzdal, Moscova și Novgorod), arătînd în ce constă particularitățile stilistice ale fiecăruia.

Am menționat mai sus cele două colecții de cărți de popularizare, bine prezentate, din editura Bongers. Alături de acestea, accesibile tuturor, apar pe piața germană, începînd din anul 1962, din ce în ce mai des, numere ale colecției « de buzunar » editate de UNESCO. Aceste cărți au fost traduse în limba germană și au apărut în editura R. Piper & Co din München. La capitolul artei religioase cităm: *Vechi icoane rusești*¹⁷ și *Fresce medievale din Serbia și Macedonia*¹⁸. Recent a apărut volumul *Arta mozaicului bizantin din Grecia*¹⁹.

Punctul de plecare al acestor cărți de format mic este ediția de lux, format mare, a UNESCO-ului, intitulată « Colecția de artă UNESCO ».

¹⁵ LEONHARD KÜPPERS, *Ikone — Kultbild der Ostkirche*, Essen, editura Fredebeul & Koenen, 1964, 96 p.

¹⁶ HEINZ SKROBUCHA, *Meisterwerke der Ikonmalerei*, Recklinghausen, editura Aurel Bongers, 1961, 296 p. text, 74 pl. din care 60 în culori.

¹⁷ *Frühe russische Ikonen*, text de VICTOR LASAREFF, 1962, 32 pl., în culori.

¹⁸ *Mittelalterliche Fresken aus Serbien und Makedonien*, text de DAVID TALBOT RICE, 1963, 32 pl. în culori.

¹⁹ *Griechenland — Byzantinische Mosaiken*, 1964.

Volumul intitulat *România — Biserici pictate din Moldova*²⁰ cuprinde un cuvînt înainte și o prezentare făcute de două cunoscute personalități: academicianul profesor George Oprescu, maestrul istoricilor de artă din România, și profesorul francez André Grabar, membru al ordinului « Pour le mérite » al Republicii Federale Germane. Această operă, apărută în mai multe limbi, prezintă pe cele 32 de planșe — realizate din punct de vedere tehnic la un nivel calitativ deosebit — vestitele biserici românești Arbure, Moldovița, Homor, Voroneț și Sucevița. Cititorii germani, iubitori de artă, află aici — poate pentru prima dată — că aceste biserici nu sînt decorate — ca cele din Apus sau ca unele biserici rusești — cu sculpturi, ci sînt împodobite la exterior, pe toată suprafața lor, cu splendide fresce. După cum reiese foarte clar din textul versiunii germane, aceste picturi sînt și astăzi — după patru sute de ani — de o culoare strălucitoare.

Acest album din editura Piper, în format mare, este cea mai frumoasă și cea mai scumpă lucrare despre arta românească care a apărut în Republica Federală Germană. Este de sperat — în interesul popularizării artei românești — că ea nu va întîrzia să fie publicată și în colecția de cărți de buzunar editată de UNESCO-Piper.

Despre vechea pictură românească se vorbește și în cartea lui H. P. Gerhard, *Lumea icoanelor*²¹, citată în prima parte a notei de față.

Gerhard face o prezentare istorică, al cărei accent cade pe arta religioasă, îndeosebi pe icoane și mozaicuri, vorbind și de cele trei cicluri ale antichității — iudaic, greco-elenistic și roman — pe care creștinismul a fost, de la bun început, obligat să le ia în considerație. Un capitol este intitulat *Bizanțul și Balcanii* și este demn de observat cum, după mutarea capitalei Imperiului roman de către Constantin cel Mare la Bizanț — Constantinopolul de mai tîrziu —, centrul de greutate cultural s-a deplasat din ce în ce mai mult în Balcani, în Asia Mică și răsăritul Mării Mediterane.

Autorul face, cu multă înțelegere, analiza și prezentarea picturii, arătînd uneori și părerile controversate ale specialiștilor.

Firește, am fi dorit ca autorul să dedice un studiu mai cuprinzător icoanelor sîrbești, românești și bulgărești în această carte, altfel atît de bine alcătuită și în care se acordă atîta prețuire descoperirilor științifice din Iugoslavia. În urma succesului repurtat de marea expoziție de artă bulgărească de la Essen (vezi nota 1), sperăm să se acorde și picturii bulgărești mai multă atenție. Din păcate, informațiile despre România se sprijină numai pe lucrări mai vechi, utilitatea unei mai strînse colaborări între specialiștii din R. F. Germană și cei români reieșind cu prisosință, fie și numai din acest exemplu.

²⁰ *Rumänien — Bemalte Kirchen in der Moldau*, prefață de André Grabar, introducere de GEORGE OPRESCU, 32 pl. mari în culori, publicat de New York Graphic Society în colaborare cu UNESCO, München, Editura R. Piper & Co, 1962. Tot în limba germană și în aceeași editură, precum și în aceeași formă și aceleași condiții, au apărut (cităm numai cărți care se referă la tema noastră): *Griechenland-Byzantinische Malereien*, prefață de A. GRABAR, introducere de M. CHATZIDAKIS, München, 1959; *Israel — Frühe Mosaiken*, pre-

față de MEYER SCHAPIRO, introducere de MICHAEL AVI-YONAH, München, 1960; *Jugoslawien — Mittelalterliche Fresken*, prefață de DAVID TALBOT RICE, introducere de SVETOZAR RADOJČIĆ, 1955; *Polen — Malerei des 15. Jahrhunderts*, va apărea anul acesta.

²¹ H. P. GERHARD, *Welt der Ikonen*, Recklinghausen, Editura Aurel Bongers, 1963, 198 p. text, 3 hărți, 92 pl., din care 29 în culori (prima ediție 1957).

Iată ce scrie H. P. Gerhard în cartea sa: « Pictura pe sticlă cu teme iconografice este o ramură a artei religioase care a înflorit din plin numai în România . . . » Regretăm că în această carte lipsesc reproduceri ale icoanelor pictate pe sticlă, dar nădăjduim ca în curînd să fie organizată în Republica Federală Germană o expoziție a acestei originale creații a picturii românești de icoane.

Aruncînd o privire asupra bibliografiei citate în aceste cărți editate la noi, constatăm că în micile volume « de buzunar » nu se găsesc indicații referitoare la literatura de specialitate, cu excepția cîtorva titluri în « *Kleine Ikonenbücherei* » ale editurii Bongers, menționate mai degrabă în scopuri de reclamă.

În cartea profesorului Küppers, bibliografia e prea generală și — pentru o lucrare atît de recentă — cam învechită, ea reducîndu-se de altfel numai la publicații în limba germană. Mult mai completă se prezintă sub acest aspect cartea citată a lui Gerhard, cu titluri în limbile germană, franceză, engleză, rusă și sîrbă, rînduite nu alfabetic, ci pe capitole.

Dar cea mai amplă dintre bibliografiile de specialitate e, fără îndoială, cea întocmită de Heinz Skrobucha pentru cartea sa *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, bibliografie ce cuprinde aproape 90 de lucrări, apărute în ultimii 50 de ani — dintre care cele mai multe recente — nu numai în limbile germană, franceză, engleză, ci și în polonă, rusă, sîrbă și bulgară.

În timp ce sumara mea cronică citează și comentează numai cîteva cărți privitoare la arta religioasă din Răsărit, editate în ultimii ani în Germania Federală, lista lui Heinz Skrobucha completează ansamblul de cunoștințe despre literatura universală de specialitate. Ar fi de dorit ca, într-o viitoare ediție în limba germană, această listă să conțină într-un număr mai mare și indicații referitoare la literatura artei vechi românești.

ETAPE DIN EVOLUȚIA ARTEI VECHI ROMÂNEȘTI REFLECTATE ÎN ORNAMENTICĂ*

de FLORENTINA DUMITRESCU

Istoria artei vechi românești a depășit demult stadiul de simplă culegere de material și a pășit în acela de coordonare a datelor obținute, de întregire a fenomenului de artă și de cunoaștere a dezvoltării lui de-a lungul secolelor. Astfel, genurile majore ale artei, ca arhitectura și pictura și, în ultimii ani, și celelalte genuri zise minore (broderia, miniatura, sculptura în lemn, argintăria), își au constituită o istorie a evoluției lor, pe perioade mari și, în cuprinsul acestora, pe etape — fără a le considera, pe acestea din urmă, definitiv fixate.

Două au fost criteriile pe baza cărora s-a făcut periodizarea artei vechi românești: criteriul istoric și criteriul artistic. În primul caz, cel al folosirii criteriului istoric, se aplică artei periodizarea istoriei societății, astfel că istoria artei și istoria societății medievale românești cunosc aceleași împărțiri, chiar dacă arta nu reflectă simultan schimbările petrecute în societate. În cel de-al doilea caz, al utilizării criteriului artistic de periodizare, se ține seama tocmai de conținutul și formele sub care se prezintă arta și de evoluția ei ca reflectare a condițiilor materiale și sociale la un moment dat. Criteriul pe baza căruia se poate face o justă periodizare a artei vechi românești este cel istoric-artistic. Aplicarea unilaterală a unui singur punct de vedere — fie istoric, fie artistic —, necoroborarea acestor două moduri de a privi problema nu pot duce la rezultate științifice.

Datorită limitării — pînă foarte de curînd — a studiilor, genurile majore de artă (arhitectura și pictura murală) au hotărît periodizarea întregii arte vechi românești. Dar arhitectura și pictura murală nu sînt, evident, singurele forme de artă care pot constitui criterii de periodizare. Una dintre formele sub care se poate prezenta arta și care — datorită importanței ei pentru descifrarea unora din aspectele esențiale ale dezvoltării generale a artei vechi românești — poate fi luată drept criteriu de periodizare este și ornamentica.

* Studiul de față reprezintă textul unei comunicări ținute în ziua de 30 iunie 1964 în cadrul sesi-

unii științifice a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

Prin ornament înțelegem tot ceea ce împodobește, înfrumusețează, de unde ornamentica în arta plastică înseamnă totalitatea semnelor sau imaginilor folosite la împodobirea fie a unei arhitecturi, fie a unui obiect oarecare. Acest mod de exprimare plastică, prin ornamental, deși apare total diferit ca aspect de celălalt mod ce se exprimă prin figurativ¹, nu este totuși radical despărțit de acesta din urmă. Amîndouă, deși prin mijloace specifice fiecăruia, exprimă un conținut, semnifică ceva. Cele două arte au deci, pe lângă funcția de a decora, și o funcție de mesaj, de purtătoare ale unor anumite idei transpuse într-un limbaj special și specific artei. În acest sens, arta figurativă este imediat expresivă, spre deosebire de cea ornamentală, la care semnificația este de cele mai multe ori complet ascunsă de forma sub care ea se prezintă. Forma aceasta este rezultatul unui proces complex fie de transformare, fie de simplificare sau stilizare a unei figuri sau imagini într-un semn: ornamentul.

Considerînd aceste date, ornamentica nu mai apare întotdeauna ca o exprimare pur formală a artei. În ce privește locul pe care-l ocupă ea în ansamblul artei unui popor, constatăm că acesta este un loc de primă importanță, esențial, întrucît nu există domenii de artă în care ornamentica să nu se manifeste. În arhitectură, în pictura murală sau miniaturală, broderie, sculptură în piatră și lemn, argintărie ș.a.m.d., ornamentalul, într-o formă direct legată de materialul în care se realizează, ocupă un loc mai mult sau mai puțin însemnat față de figurativ.

Am spus că ornamentica se servește de imagini sau semne. Acestea sînt de o mare bogăție de forme, datorită atît variantelor sub care se poate prezenta același motiv ornamental, cît și multiplelor aspecte pe care el le poate îmbrăca în cursul evoluției sale către una din cele două modalități de expresie: concretă sau abstractă (de pildă vegetală sau geometrică). Între acești doi poli, ornamentica nu evoluează însă într-un singur sens, ci ea cunoaște și întoarceri în sens invers, astfel că ornamentul abstract-geometric poate reprezenta atît începutul unei culturi artistice, cît și un stadiu de sfîrșit al unei civilizații vechi. Toate aceste pendulări între concret și abstract, cu tot ce implică ele ca înclinare specifică unei arte, influențe din afară, profilul estetic și gustul unei epoci, în funcție de un moment istoric-cultural dat, toate acestea sînt deosebit de revelatoare pentru cunoașterea dezvoltării gîndirii artistice ca reflectare a schimbărilor petrecute în societate.

Ornamentica se schimbă deci și ea în cadrul artei unui popor, de la epocă la epocă, și — ca atare — poate fi expresivă pentru evoluția artei poporului respectiv. Ne vom folosi de această din urmă calitate a ornamenticii, expresivitatea, pentru a vedea cum și în ce măsură reflectă ea etapele artei vechi românești, care anume sînt aceste etape văzute prin ornamentală, raportul dintre ele și acelea care au și fost stabilite pentru arhitectură și pictură — criterii artistice folosite pînă acum.

Vom încerca să exemplificăm ceea ce ne-am propus numai prin ornamentica Țării Românești, care, datorită dezvoltării ei deosebit de ample pînă în pragul epocii moderne, reflectă întreaga evoluție artistică din secolul al XIV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

¹ Am folosit pentru figurile omenești sau de animale, ce apar în cadrul diferitelor compoziții ornamentale, termenul de motive antropomorfe respectiv zoomorfe; pentru toate celelalte repre-

zentări de acest fel al căror scop principal este altul decît acela de a împodobi folosim consecvent termenul de figurativ.

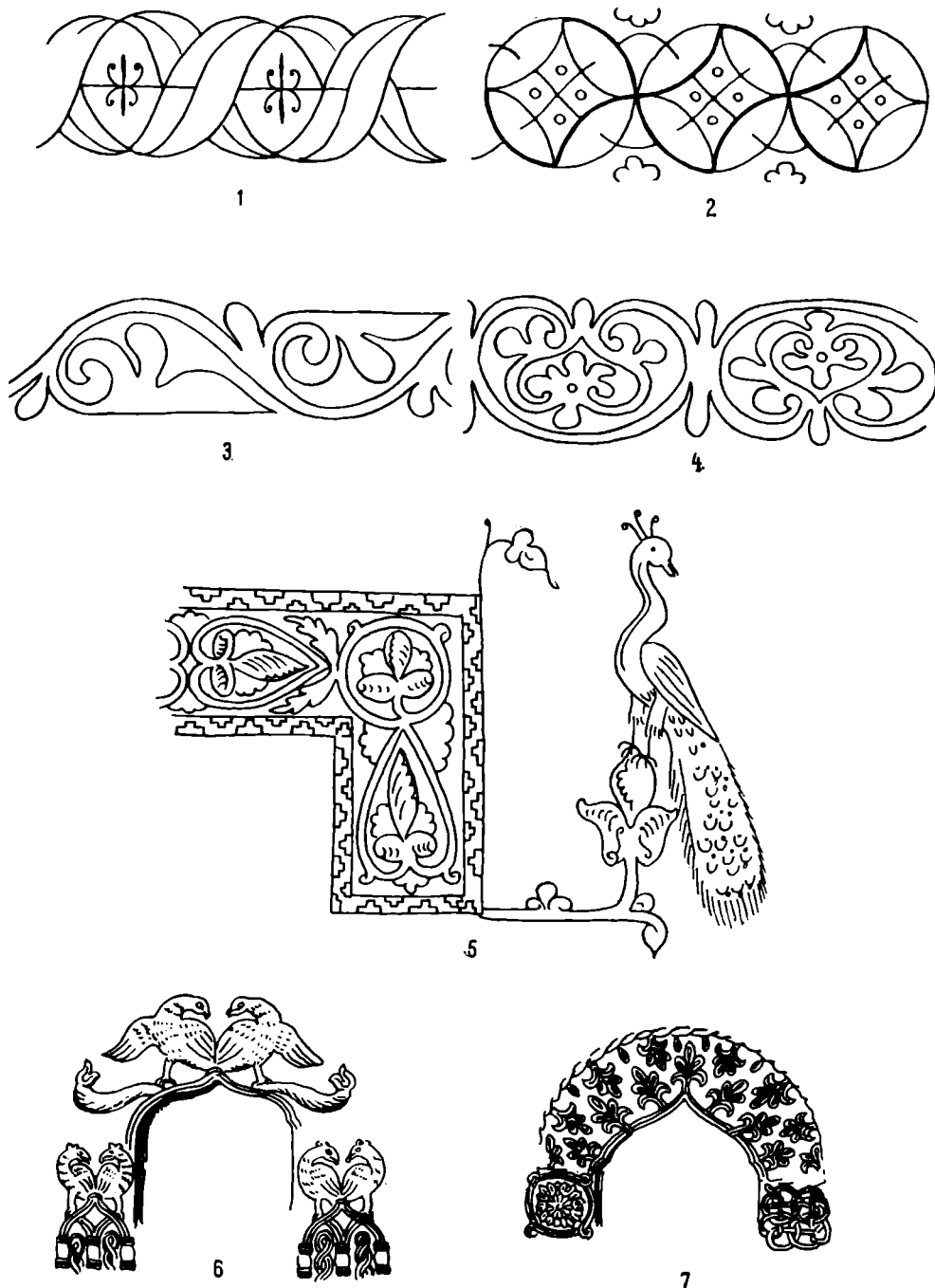
Paralel cu ornamentica vom urmări dezvoltarea figurativului — deci a celuilalt mod de exprimare artistică existent alături de ornamental în pictură — și a arhitecturii. Raportarea ornamenticii la figurativ și nu numai la pictură ne dă posibilitatea, pe de o parte, să concentrăm analiza asupra raportului dintre cele două moduri de exprimare artistică de-a lungul epocii medievale, iar pe de altă parte să lărgim sfera de analiză a antitezei ornamental-figurativ, cuprinzând și alte genuri de artă în afară de pictură. În ce privește urmărirea în paralel, ea prezintă avantajul de a pune în lumină atât identitatea sau diferențele în cronologia diverselor periodizări folosite, cât și, mai ales, valoarea ornamenticii drept criteriu de împărțire a artei vechi românești.

Deosebim în evoluția ornamenticii medievale din Țara Românească patru mari etape: prima etapă, cu durata cea mai lungă, este cuprinsă între secolul al XIV-lea și domnia lui Matei Basarab; a doua etapă cuprinde arta din timpul domniei acestuia pînă la Constantin Brîncoveanu; o a treia etapă este cea a artei brîncovenești și postbrîncovenești, pînă către mijlocul secolului al XVIII-lea, iar cea de-a patra se întinde de la mijlocul secolului al XVIII-lea pînă dincolo de începutul celui de-al XIX-lea veac.

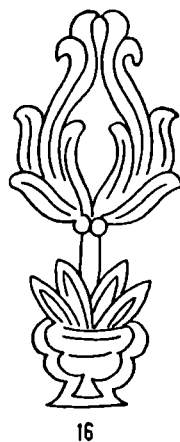
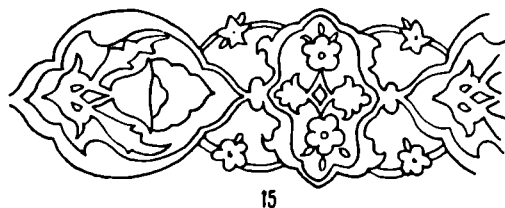
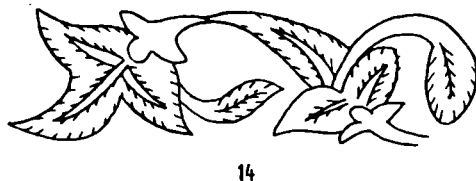
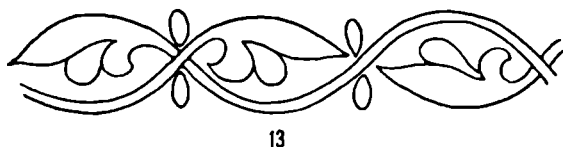
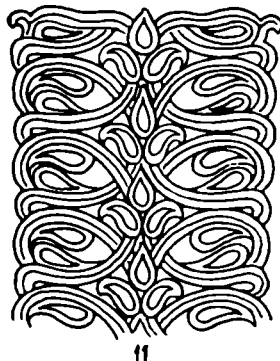
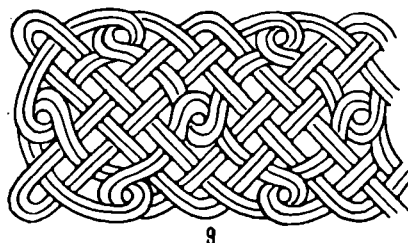
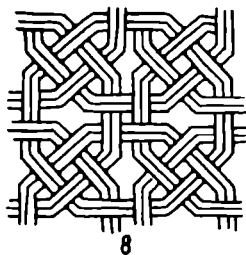
Cuprinzînd într-o privire de ansamblu ornamentica primei etape constatăm, în primul rînd, o mare diversitate de ornamente (pl. I). Această diversitate se datorește existenței, în cadrul repertoriului de motive folosit, a unui număr important de elemente ce fac parte din alfabete ornamentale diferite, îmbrățișînd, în același timp, în totalitatea lor, întreaga gamă de aspecte de la geometricul pur la vegetalul stilizat. Pe fondul acesta eclectic ca origine și repertoriu — în ciuda selecției care, în mod firesc, a avut loc și la noi, ca de altfel pretutindeni unde există interferențe artistice — se reliefează trei grupe de ornamente: bizantine sau de tradiție bizantină, orientale venite prin filieră constantinopolitană și occidentale.

În prima grupă, a ornamentelor bizantine sau de tradiție bizantină, întîlnim motive geometrice, geometrico-vegetale, vegetal-stilizate și zoomorfe. Dintre acestea, cu o viață mai lungă și deci cu o însemnătate mai mare pentru ornamentica din Țara Românească sînt cele geometrice și geometrico-vegetale: motivul panglicilor în zigzag, ondulate sau răsucite (pl. I/1—2), și cel compus cu palmeta de tip bizantin (pl. I/3—4). Acesta din urmă, cu palmetă, merită să fie reținut în mod special nu pentru formele lui clasice — sporadice în raport cu cele pe care arta moldovenească contemporană le folosește și interpretează cu atîta originalitate —, ci pentru variantele lui de mai tîrziu, caracteristice artei muntenești.

În ce privește ornamentica vegetal-stilizată și zoomorfă din această grupă, existentă pînă la Matei Basarab, ea se prezintă, din punct de vedere al locului pe care-l ocupă în cadrul repertoriului și al duratei, sub trei aspecte: ca reminiscență a unei ornamentici pe cale de dispariție din arta țărilor de tradiție bizantină (frontispiciile evangheliarului lui Nicodim (pl. I/5), ca mărturie a influenței unor anumite centre ale ariei de artă bizantină (motivele folosite în decorația sculptată în piatră de la Cozia (pl. I/6—7) și, în sfîrșit, în contrast cu aceste două aspecte — ce rămîn unice și izolate nu numai în epocă, dar chiar în cadrul genului de artă în care ele se manifestă —, o ornamentică vegetal-stilizată de un aspect echilibrat și unitar, stabilită în toate genurile artistice ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea (pl. I/12, 13, 14, 15, 16). Aceasta din urmă face trecerea spre ornamentica etapei a doua, anunțînd-o totodată.



Pl. I. — 1—2, ornamente compuse din panglici ondulate și răsucite pictate în biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș (mijlocul secolului al XIV-lea); 3—4, ornamente cu palmeta de tip bizantin din pictura bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș (mijlocul secolului al XIV-lea); 5, ornament vegetal-stilizat și zoomorf la frontispiciul evangheliei lui Marcu din Tetraevangelul lui Nicodim (1404—1405). Muzeul de artă al R.P.R., Secția de artă feudală românească; 6—7, ornamente zoomorfe și vegetal-stilizate sculptate în piatră la chenarele bisericii mănăstirii Cozia (1388); 8—9, ornamente geometrice sculptate în piatră la biserica mănăstirii Dealu (1508); 10—11, ornamente geometrico-vegetale sculptate în piatră la Biserica episcopală din Curtea de Argeș (1522); 12, ornament vegetal stilizat



din pictura bolniței mănăstirii Cozia (1543); 13, ornament vegetal stilizat brodat pe o mîne-
cușă de la mănăstirea Bistrița (începutul secolului al XVI-lea). Muzeul de artă R.P.R.,
Secția de artă feudală românească; 14, ornament vegetal-stilizat pe panaghiarul de la
mănăstirea Bistrița (1521). Muzeul de artă al R.P.R., Secția de artă feudală româ-
nească; 15, ornament vegetal-stilizat de pe vâlul dăruit de Preda Buzescu mănăstirii
Stănești (sfîrșitul secolului al XVI-lea). Muzeul de artă al R.P.R., Secția de artă
feudală românească; 16, ornament vegetal-stilizat sculptat pe piatra de mormînt a
logofătului Tudor (1582) din biserica din Buda. Muzeul de artă al R.P.R., Secția de artă
feudală românească.

Grupa a doua, a ornamentelor orientale, cuprinde motivele geometrice și vegetal-stilizate de îndepărtată origine armeană și georgiană (decorația în piatră de la biserica mănăstirii Dealu și Biserica episcopală din Curtea de Argeș) (pl. I/8,9,10,11). Ea se deosebește din ansamblul ornamental datorită atât solicitării maxime a geometrismului, prezent în compozițiile cele mai variate savant construite, cât și folosirii unei tehnici specifice sculpturii orientale, cu fațete pe planuri înclinate. De remarcat că elementul vegetal-stilizat care este palma de tip musulman nu apare niciodată singur, ci ca un simplu corolar al motivului geometric. Ornamentica aceasta își găsește aplicare, ca și în aria ei de baștină, aproape exclusiv în sculptură — în piatră și lemn — și constituie în ansamblul ornamenticii Țării Românești un grup aparte — bogat în motive, dar închis din punct de vedere evoluție și caracteristic pentru arta primei jumătăți a secolului al XVI-lea.

Cea de-a treia și ultimă grupă o formează ornamentele occidentale, care, deși în număr redus, își fac apariția încă din primul secol, al XIV-lea, și, împreună cu celelalte, venite din afară, stau mărturie sferei largi a relațiilor artistice din acea vreme.

Așa stînd lucrurile, este firesc ca materialul pe care ni-l oferă prima etapă să nu poată fi supus unei analize din punctul de vedere al evoluției lui, al drumului parcurs de la concret către abstract, căci — venit o dată cu diferitele tipuri de monumente și de obiecte sau cu modelele picturii murale — el reprezintă diferite stadii la care ajunsese ornamentica în zonele ei de origine și nu stadii ale unei evoluții înfăptuite în acest mediu românesc și în aceleași condiții artistice. Singur sfîrșitul secolului al XVI-lea reprezintă, prin ornamentica sa vegetal-stilizată, momentul unei culmi, al unei împliniri în sens românesc a evoluției acestui mod de exprimare artistic.

Dacă această ornamentală nu corespunde, în ansamblul ei, aceluiași moment evolutiv, aceasta nu ne împiedică să stabilim raportul dintre geometric și vegetal, raport expresiv pentru conturarea încă de pe acum a modalității de expresie specific românești în arta ornamentală.

Elementul geometric domină, constituind chiar o caracteristică pentru arta din Țara Românească din această vreme, spre deosebire și în contrast cu cea contemporană din Moldova (în care elementul vegetal este precumpănitor). În ce privește vegetalul, desprindem preferința pentru un vegetal stilizat, geometrizat uneori. Predominarea geometricului sau a geometrismului stilizant se leagă nu numai de un specific românesc în ornamentală, dar și de caracterul dogmatic al artei, atât de stringent supusă unui anumit canon: era firesc ca, într-o artă care era pusă, prin mijloacele ei, în slujba religiei (deci a ideii teologice a supremației spiritului asupra materiei), să fie preferată modalitatea de expresie geometrică sau geometrizantă — deci abstractă — celelalte, concrete, folosită și ea numai în măsura în care putea să servească aceluiași scop (prin conținutul simbolic).

În imediată și directă legătură cu funcția ideologică a artei se află și rolul secundar pe care-l are ornamentul — și deci ornamentica — față de figurativ. Abia din a doua jumătate a secolului al XVI-lea se remarcă, o dată cu statornicirea vegetalului stilizat, o oarecare creștere a importanței părții destinate decorării cu ornament dintr-o operă sau monument de artă.

Să vedem acum ce îi corespunde în figurativ și arhitectură ornamenticii din această etapă, caracterizată prin lipsă de unitate stilistică, dominare a geometricului și rol secundar. Atît pentru figurativ, cât și pentru arhitectură,

perioada aceasta înseamnă perioada de formație a unui stil muntenesc, cu tot ce implică — căutări, adaptări — acest proces complex. Există deci analogie în evoluția celor trei arte ce se dezvoltă, cu direcții paralele, ca părți ale aceluiași întreg.

Începutul celei de-a doua dintre etapele pe care le-am distins în evoluția ornamenticii marchează o nouă orientare, o cotitură în drumul pe care-l parcurge de-a lungul artei vechi românești. După deceniul al IV-lea al secolului al XVII-lea și pînă la venirea ca domn al Țării Românești a lui Constantin Brîncoveanu, evoluția ornamenticii descrie o linie continuu ascendentă, atingînd în arta cantacuzinească punctul ei maxim de dezvoltare (pl. II).

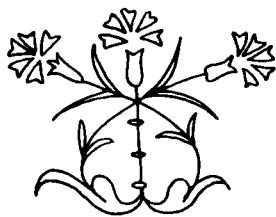
Aspectul unitar pe care ornamentica îl îmbracă în cursul evoluției sale în această a doua etapă nu este decît urmarea firească a experiențelor înfăptuite anterior și al căror rezultat începuse să se întrevadă încă spre sfîrșitul secolului al XVI-lea. Secolele precedente deschiseseră mai multe drumuri, iar sarcina de selectare, de precizare a unei singure direcții revenea acestei a doua etape.

Din diversul și bogatul material moștenit sînt reținute acum ornamentele geometrice și geometrico-vegetale din grupa celor bizantine și de tradiție bizantină. Lor li se vor alătura de aici înainte ornamente orientale — persane în special — și occidentale, de stilul Renașterii și barocului. În aparență, deci, același eclecticism al repertoriului; accentele diferă, o importanță deosebită căpătînd de data aceasta ornamentica occidentală.

Intervine însă acum un proces neîntîlnit în faza anterioară: interpretarea acestor ornamente diferite și topirea lor într-o formă nouă, originală și proprie. Este momentul de sinteză, de formare a stilului muntenesc în ornamentică. Pe lîngă selectarea care, evident, n-a putut lipsi nici în prima etapă, avem a face din plin și cu prelucrarea, interpretarea în sens din ce în ce mai mult românesc și muntean a materialului. Aceste operații se fac în funcție de doi factori: pe de o parte, de stadiul de dezvoltare la care ajunsese ornamentica în trecerea sa către vegetal, iar pe de altă parte de viziunea artistică specific românească. Așa se explică, în primul rînd, de ce dintr-un material nu numai divers ca origini, dar și variat în modalități de expresie, cuprinzînd motive geometrice, geometrico-vegetale, vegetal-stilizate, zoo- și antropomorfe sînt exploatate acum la maximum cele vegetale (pl. II). Ele corespund evoluției generale a ornamenticii muntenești, continuînd în acest sens etapa anterioară. Întîlnite la început sub un aspect geometrizant, motivele vegetale se eliberează încet din înțepenirea impusă de stilizare și capătă forme din ce în ce mai mișcate, mai libere, mai aproape de modelele vegetalului viu care le-a inspirat. Sfîrșitul secolului al XVII-lea reprezintă, din acest punct de vedere, apogeul evoluției ornamenticii din arta Țării Românești.

Este vorba deci, în primul rînd, de prelucrarea acestor aspecte, vegetale, pe care ornamentica muntenească le împrumută de la cea orientală și occidentală, ele aducînd nu numai elemente noi față de cele devenite tradiționale, ci și, mai ales, două concepții de exprimare opuse între ele și diferite în raport cu cea a artei românești.

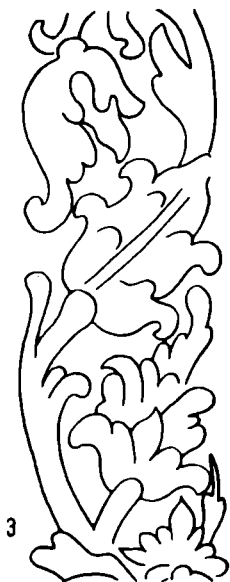
Atît din Orient, cît și din Occident, au pătruns în arta noastră un însemnat număr de ornamente vegetale. Le întîlnim uneori și sub forma în care au venit, dar de cele mai multe ori schimbate. În cazul celor —



1



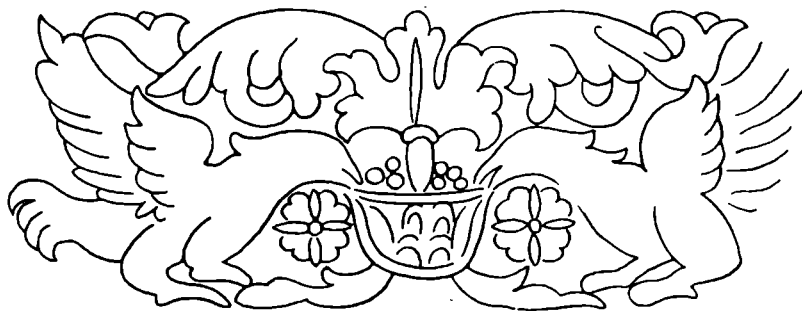
2



3



5



4

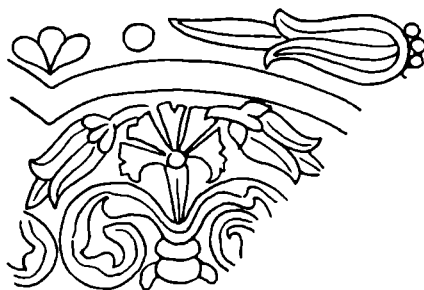
Pl. II. — 1, ornament vegetal din pictura bisericii mănăstirii Arnota (1632—1636); 2, ornament vegetal și zoomorf sculptat în piatră la chenarul ușii de intrare a bisericii din Golești (1646); 3—4, ornamente vegetale și zoomorfe sculptate pe tîmpla dăruită de Matei Basarab bisericii schitului Crasna (Gorj) (1636); 5, ornamente vegetale sculptate pe ușa de intrare a bisericii bolniței mănăstirii Bistrița, lucrate de ieromonahul Vasilie (1654);



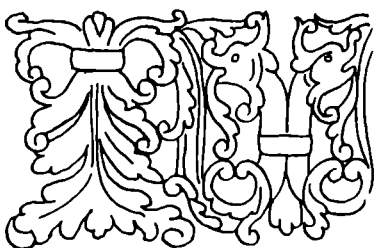
6



7



8



9



10



11



6—7, ornamente vegetale și vegetal-zoomorfe din pictura pronaosului și pridvorului bisericii din Filipeștii de Pădure (1688); 8, ornament vegetal sculptat în piatră la pisania casei Cantacuzinilor de la Măgureni (1671); 9—10, ornamente vegetale-zoo- și antropomorfe sculptate pe ușile împărătești ale tîmplei bisericii din Costeștii de Vale (sfîrșitul secolului al XVII-lea); 11, ornament vegetal și zoomorf sculptat pe tîmpla paraclisului curții domnești de la Mogoșoaia (1688).

puține, de altfel — care nu-și au corespondent în realitatea din jur, nu corespundeau adică florei pe care artistul român o cunoștea (granata sau chiparosul de exemplu), acestea își pierd repede identitatea și dispar. În schimb, cu marea majoritate a ornamentelor vegetale, orientale sau occidentale care s-au inspirat de la plante sau flori comune și vegetației de la noi lucrurile s-au petrecut altfel: acestea au suferit o interpretare în sens românesc.

Față de cele două concepții artistice opuse: cea occidentală, cu tendințe spre un pronunțat realism, și cea orientală, înclinată către forme excesiv stilizate, viziunea românească se distinge printr-un simț al echilibrului, al măsurii. Nu vom întâlni astfel nici formele succulente occidentale, nici exuberanța calculată a decorului oriental, ci — păstrînd calea de mijloc — artistul român va concepe decorația conform propriei lui înclinări către stilizare, ordonare și claritate expresivă. Deci în ornamentică — atît în cea cultă, cît și în cea populară — se vădesc aceleași caractere.

Dar nu este vorba numai de o unitate de viziune între cele două arte, populară și cultă, ci și de o interferență organică a lor, una ce poate fi urmărită pînă la detaliu, la elementul ornamental. În acest din urmă sens asistăm acum la procesul de transformare a unui motiv vegetal din ornamentica cultă într-unul geometric popular (de exemplu motivul garoafei devine semnul solar). Sudura aceasta perfectă, care se realizează în secolul al XVII-lea între cele două arte, e unul din factorii ce stau la baza formării stilului muntenească în ornamentică.

Cu toată precumpănirea vegetalului, ornamentul geometric își păstrează în secolul al XVII-lea o pondere bine stabilită încă din etapa anterioară. El reprezintă — pe lîngă menținerea și continuarea legăturii cu fondul străvechi, pe de o parte, și cu ornamentica de veche tradiție bizantină, pe de alta — și unul din factorii principali ce asigură, chiar în stadiul cel mai avansat de dezvoltare și supremație a vegetalului, un echilibru.

Celelalte motive, zoo- și antropomorfe, țin și ele fie de latura orientală a artei bizantine — îngroșată prin aportul nou musulman —, fie de arta occidentală a Renașterii. Primele — zoomorfe — cunosc o destul de largă răspîndire în arta muntenească din secolul al XVII-lea (pl. II/2,3,4,7,9,11) atît datorită vechimii lor de trei secole în ornamentica românească, cît și, mai ales, faptului că artistul autohton era familiarizat întrucîtva cu astfel de reprezentări pe care, deși în mai mică măsură, le folosea, desigur — și atunci ca și azi — în arta populară. Celelalte, cele antropomorfe (pl. II/10), sînt mai rar întîlnite, ele intrînd în număr apreciabil abia acum în arta Țării Românești, împreună și o dată cu restul ornamentelor specifice Renașterii occidentale și aparținînd unei viziuni străine celei tradiționale românești.

Dar toate aceste motive, geometrice, zoo- și antropomorfe, sînt — într-o mai mică sau mai mare măsură — dominate deși integrate în ornamentele vegetale care, așa cum am văzut, corespund stadiului de dezvoltare a ornamenticii muntenești din etapa respectivă. Preferința pentru elementul vegetal în locul celui geometric ce stăpînise mai înainte, cu alte cuvinte tendința către concret, către viață, mereu mai manifest opusă celei spre abstract, reprezintă însă și reflectarea în ornamentică a ieșirii din concepția medievală asupra lumii, ca urmare a evoluției însăși a societății feudale, dar și ca o consecință a pătrunderii ideilor Renașterii apusene în cultura și arta româ-

nească. În directă legătură cu acest fapt stă și importanța din ce în ce mai mare pe care o capătă acum ornamentalul — ce ajunge astfel la un echilibru de forțe cu figurativul —, importanță ce decurge tot din schimbările profunde petrecute în însăși concepția despre lume a societății și a artiștilor din acea vreme, schimbări determinate, în ultimă instanță, de transformarea bazei economice.

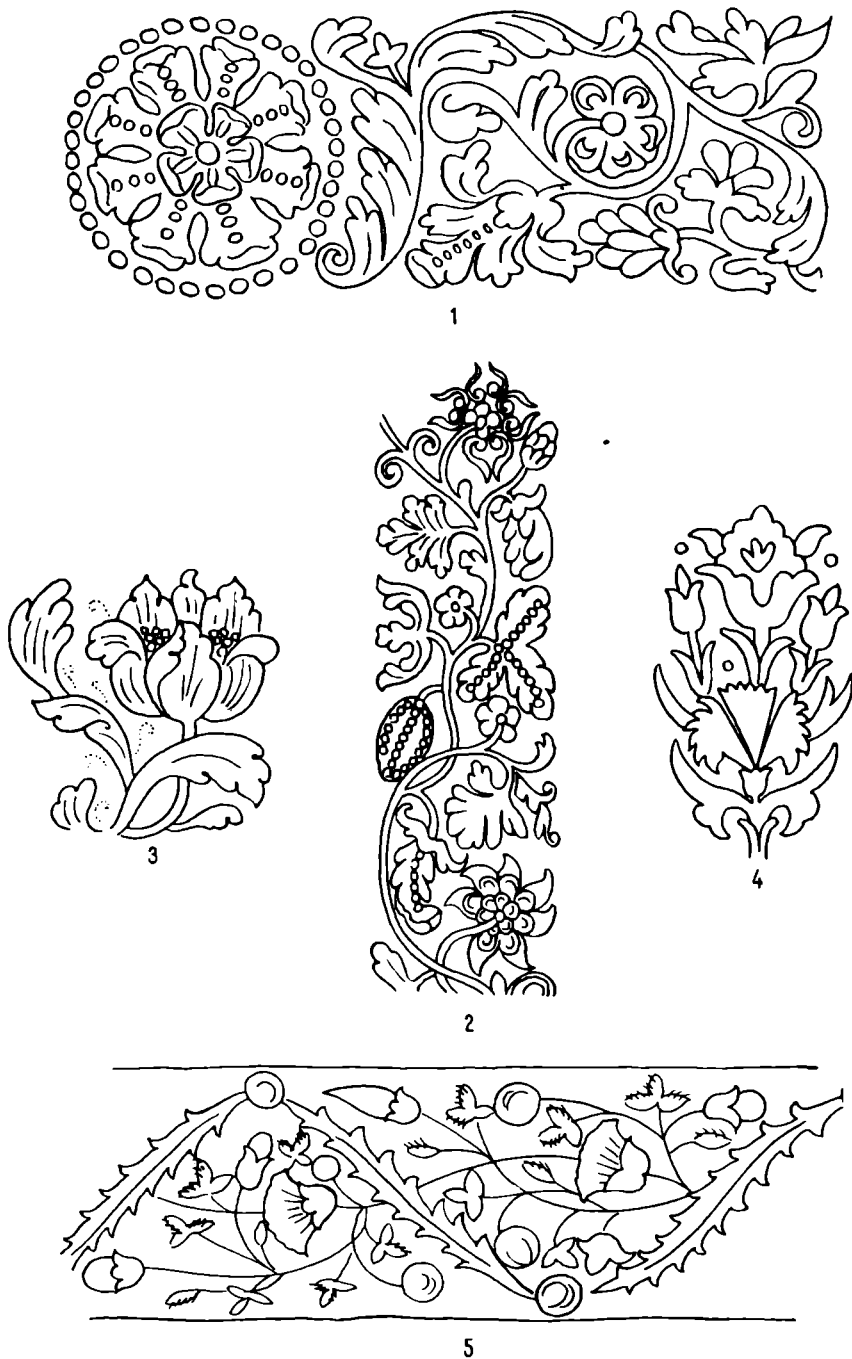
Pentru figurativ, deci în primul rînd pentru pictură, etapa aceasta nu înseamnă o unitate stilistică deplină, ci doar o tendință spre unitatea care se va desăvîrși ulterior. În arhitectură, dimpotrivă, procesul este încă și mai avansat, chiar decît în ce privește ornamentica, în această vreme avînd loc difuziunea formelor experimentate și selectate în tot cursul secolului al XVI-lea. Vedem dar un decalaj în cronologia celor trei arte, ornamentică, pictură și arhitectură — aceasta din urmă deschizînd drumul —, deși fazele evoluției rămîn, pentru toate trei, aceleași.

La sfîrșitul etapei a doua, ornamentica din Țara Românească se afla deci în punctul maxim al evoluției sale, însumînd toate caracteristicile artei ornamentale românești, exprimate în forma cea mai deplin reușită artistic. De aici înainte ea va merge pe un drum larg deschis și neted, avînd de înfăptuit doar difuziunea unui material deplin finisat. Epoca brîncovenească în primul rînd și apoi cea postbrîncovenească nu fac decît să preia și să continue în ornamentică — integrînd unei concepții de ansamblu din ce în ce mai unitare — rezultatele la care se ajunsese la sfîrșitul secolului al XVII-lea (pl. III). Meritul deosebit al acestei etape este însă, pe lîngă acela de difuziune în toate genurile și în arta tuturor păturilor sociale a repertoriului ornamental dinainte fixat, acela al găsirii formulei celei mai adecvate în vederea realizării sarcinii ce-i revenea.

Repertoriul ornamental rămîne la fel de bogat în motive geometrice, geometrico-vegetale, vegetale, zoo-și antropomorfe, dar el ne apare acum mai uniform (pl. III). Pătrunderea acestei ornamentici în toate domeniile de manifestare artistică — spre deosebire de etapa imediat anterioară, în care genurile își păstrau încă un specific ornamental — și folosirea ei repetată au dus la o tocire a ceea ce era mai înainte noutate, originalitate și măiestrie artistică. Meșterii care mînuiesc aceste ornamente, localnici crescuți la școala artei populare tradiționale, nu au fost simple unelte de transmitere, ci ei au continuat opera, începută anterior, de apropiere a acestei ornamentici de fondul tradițional. Astfel, alături de tot mai frecventele motive geometrice: zigzagul, romb, steaua, roza vînturilor — întîlnite încă din secolul al XIV-lea în ornamentica Țării Românești —, aflăm acum și alte motive populare tipic românești (cum sînt de exemplu cele folosite la încondeierea ouălor sau la cusăturile iilor); iar acestora li se alătură acum și motivele rezultate din transformarea, prin stilizare sau geometrizare, a unor motive vegetale.

Latura autohtonă a ornamenticii etapei a treia se accentuează și prin folosirea unui număr mai restrîns de ornamente vegetale, aproape numai acelea care corespundeau celor mai răspîndite flori și plante locale. Tot aici trebuie amintite și interpretările originale, specifice nu numai artei munte-nești, ci celei românești în general, a motivului palmei de tip bizantin (pl. III/9).

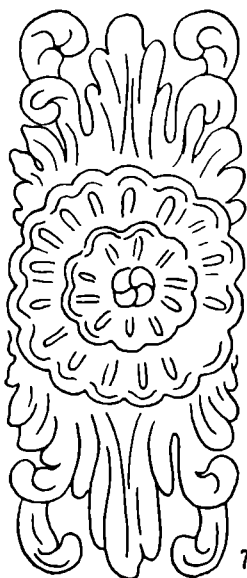
Și în ce privește modalitatea de expresie observăm o accentuare a unei interpretări în sens românesc prin folosirea, pe o scară mai largă —



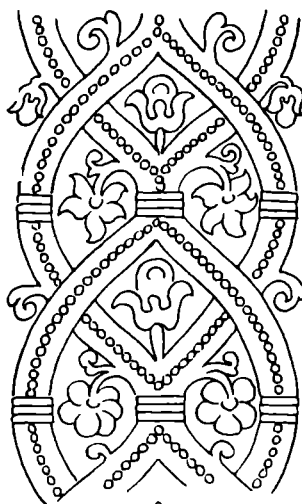
Pl. III. — 1, ornament sculptat pe ușile de intrare ale Mitropoliei din Tîrgoviște (sfîrșitul secolului al XVII-lea). Muzeul de artă al R.P.R., Secția de artă feudală românească; 2, ornament sculptat pe ușile lucrate de Nichita Meșter pentru mănăstirea Tismana (1698). Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia; 3, ornament pe un sfeșnic de argint de la mănăstirea Hurez (1692). Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia; 4, ornament brodat pe o mînecuță de la mănăstirea Hurez (sfîrșitul secolului al XVII-lea — începutul



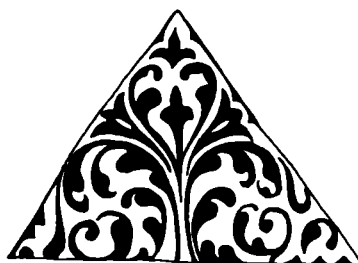
6



7



8

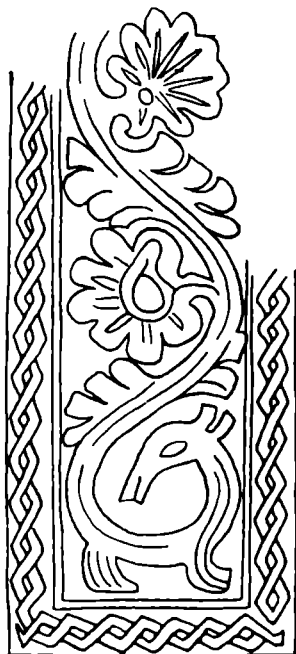


9



10

secolului al XVIII-lea). Muzeul de artă al R.P.R., Secția de artă feudală românească; 5, ornament pictat în altarul bolniței mănăstirii Hurez (1699); 6—7, ornamente sculptate în piatră la chenarul ușii de intrare a bisericii din Bengești (1729); 8, ornament sculptat pe o tăblie din ușa de intrare a bisericii din Bălcești (1727); 9, ornament pictat în altarul bisericii din Sărăcinești (1718); 10, ornament pictat în altarul bisericii mănăstirii Tismana (1737).



1



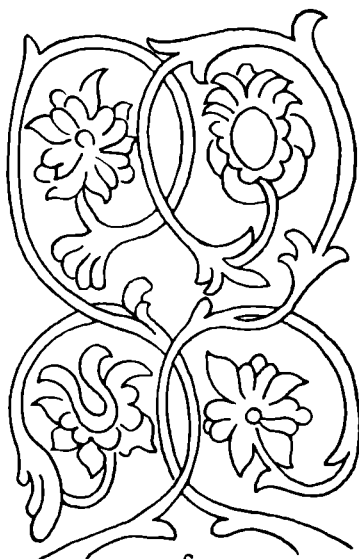
2



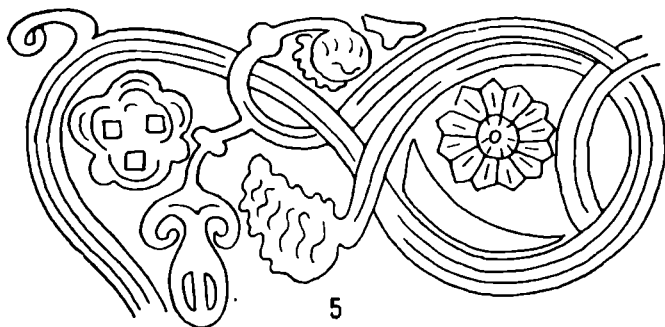
3



4



5



6

PL. IV. — 1, ornament sculptat în piatră la chenarul ușii de intrare a bisericii din Calvin (1775); 2, ornament pictat în biserica din Baia de Fier (1752—1753); 3—4, ornamente pictate pe fațada bisericii din Genuneni-Folești (Vâlcea) (1797); 5, ornament sculptat în piatră la chenarul ușii de intrare a bisericii din Ciocadia (1809); 6, ornament sculptat pe ușa de intrare a bisericii din Ciocadia (1809).

decît chiar în trecutul apropiat ² — a stilizării, modalitatea specifică viziunii artei noastre populare. De asemenea în compoziție, în ritm, linie și culoare recunoaștem amprenta specificului artistic românesc. Totodată un loc important în aducerea la un nivel de mare difuziune, de popularizare, a artei ornamentale îl deține și tehnica în care este lucrat relieful: altorelieful este folosit acum foarte rar, relieful rotund dispare și tot mai des întîlnim modelajul plat — *méplat* — alături de *champ-levé*.

Dacă etapei a doua din evoluția ornamenticii Țării Românești îi corespunde un proces de sinteză, de formare a stilului muntenesc, celei de-a treia etape îi corespunde unul de largă difuziune a acestui stil între și dincolo de hotarele Țării Românești.

În ce privește raportul dintre geometric și vegetal, el își păstrează tot înclinarea către acesta din urmă, în timp ce echilibrul dintre ornamental și figurativ — la care se ajunsese în secolul al XVII-lea — se rupe. Ornamentalul capătă ascendent asupra figurativului și, o dată cu aceasta, forma asupra fondului. Atît pentru pictură, cît și pentru arhitectură, ornamentica nu mai constituie un simplu accesoriu, ci o parte structurală, organică, ce imprimă însăși pecetea originalității acestora. Ce alt exemplu poate fi mai semnificativ în această privință decît exprimarea prin decorativ a însuși figurativului.

Ornamentică, figurativ, arhitectură au de aici înainte, din nou, dar pentru scurtă vreme, o evoluție paralelă și analogă.

Cea de-a patra și ultimă etapă din evoluția ornamenticii medievale din arta Țării Românești, cuprinsă între mijlocul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea, încheie în sensul hotărît trasat de etapa anterioară, drumul pe care îl parcursese ea de-a lungul celor patru secole (pl. IV). Larga difuziune de care se bucurase ornamentica în prima jumătate a secolului al XVIII-lea își arată acum rezultatele inevitabile. Ornamentica tradițională trece de aici înainte definitiv în patrimoniul artei populare, se rusticizează: formele se simplifică, devenind mai ușor de mînit de către meșteri, ornamentica însăși dezbrăcîndu-se de tot ce mai era amintire a unui amestec oriental sau occidental (pl. IV/1) și trăind doar prin verva și spontaneitatea geniului popular (pl. IV/3,4,5). Așa se încheie ciclul artei vechi în ornamentică, ca și în figurativ și arhitectură.

² La începutul etapei a treia se observă, ca urmare firească a fazei anterioare (cantacuzinești) a stilului muntean, o eflorescență a formelor — servită de o tehnică adecuată și specifică fiecărui gen —, o barocizare a lor. Faptul acesta însă nu exclude existența paralelă a tendinței de stilizare, de apro-

piere de fondul popular. Spre sfîrșitul etapei, nu numai că această tendință se va accentua, dar ea va constitui caracteristica stilistică a ornamenticii din Țara Românească pînă la sfîrșitul perioadei feudale.

CONSTRUCȚII ȚĂRĂNEȘTI DIN VÎLCEA

(SECOLUL AL XIX-LEA — ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA)

de PAUL PETRESCU și PAUL HENRI STAHL

Construcțiile țărănești din Vîlcea au caracteristici deosebitoare față de construcțiile celor două zone vecine, Gorjul și Argeșul, importante din punctul de vedere al arhitecturii populare. Problema raporturilor dintre ele trebuie studiată însă paralel cu problema legăturilor ce există cu monumentele istorice civile și religioase, atît de numeroase în această parte a țării.

Aceste împrejurări explică pentru ce studiul arhitecturii țărănești din Vîlcea prezintă un deosebit interes. La ele se adaugă cel ce rezultă din prezența monumentelor de artă ale meșterilor țărani locali.

În cele ce urmează se scot mai întîi în evidență aspectele caracteristice ale construcțiilor și condițiile în care s-au dezvoltat, pentru a putea în cele din urmă să fie lămurite unele probleme arătate mai sus.

REGIUNEA ȘI OAMENII ÎN TRECUT

Din punct de vedere administrativ, zona cercetată cuprinde raioanele nord-vestice ale regiunii Argeș, Rîmnicu-Vîlcea și Hurezul. Spre sud, cercetările au fost uneori extinse peste limita celor două raioane, fără a se ajunge însă să se acopere vechea suprafață a județului Vîlcea.

Ele fac parte dintr-o mare unitate geografică numită « platforma olteană », treaptă de tranziție între Cîmpia Dunării și lanțul muntos din nord al Carpaților. Această mare unitate se împarte, la rîndul ei, în două regiuni distincte, una la vest, în care domină aspectul de podiș și de culmi relativ joase (podișul mehedințean și ținutul Gorjului), și alta la est, cu înălțimi mai mari. În această parte estică a platformei oltene, și anume în porțiunea cuprinsă între văile Oltețului și Oltului, sînt situate cele două raioane. Ea cuprinde¹ muscelele oltene, bazinul R.-Vîlcii și platforma Oltețului de sus.

¹ VINTILĂ MIHĂILESCU, *Harta regiunilor geomorfologice ale R.P.R. pe baze geografice*, în *Bul. științ.*

Acad. R.P.R., Secțiunea de științe biologice, agronomice, geologice și geografice, 1950, t. II, nr. 1.

Nordul zonei cercetate este închis de masivul muntos al Parîngului, și anume de culmea sudică a masivului Căpățîna, cu înălțimi de peste 2000 de metri. La picioarele acestei culmi se întinde un ținut înalt (culmi ce ating pînă la 800 de metri, cum este culmea Slătioarei). Tot aici se află și mica depresiune subcarpatică a Hurezului. Ținutul este brăzdat de văile adînci ale numeroaselor cursuri de apă paralele ce curg de la nord la sud: Olănești, Otăsău, Bistrița, Luncavățul, Cernișoara, Cerna, Tăria, Oltețul. Această dispoziție a rețelei hidrografice nu a fost fără importanță în viața populației de aici. Culmile înalte tăiate de ape care curg în același sens constituie tot atîtea bariere în calea unei circulații normale de la est la vest. Singurul drum important care urmează această direcție este cel care leagă valea Oltului cu ținutul depresionar al Tîrgu-Jiului. Dar și această cale este anevoioasă, întrucît trece peste înălțimi mari, cu pante repezi. De aici numeroasele ocoluri pe care le face șoseaua, căutînd să utilizeze porțiunile cele mai accesibile. Drumul urmează cînd o vale, cînd alta, urcînd pe serpentine, pînă ajunge la mica depresiune a Hurezului, iar apoi continuă același urcuș și coborîș pînă la marginile estice ale Gorjului. Singura mare cale de acces este aceea a văii Oltului, dar aceasta este o cale lăaturalnică față de zonă.

În sfîrșit, o altă direcție importantă de circulație este cea care trece munții. Între cele două versante (sudic și nordic) ale Parîngului avea loc o continuă mișcare de populație pastorală. Plecați din marile centre pastorale ale Poienii Sibiului și Jinei, „ungurenii” s-au stabilit și au format sate la Vaideeni, chiar sub munte, și la Băbeni, departe, la vărsarea Bistriței în Olt. Trebuie spus că acest grup de populație transilvăneană a adoptat modul de construire al localnicilor vîlceni, puține elemente amintind arhitectura satorilor de origine (de pildă panta repede de la apele mici laterale la acoperișurile din Vaideeni).

În interiorul zonei, circulația se făcea cu precădere pe cursul rîurilor, ceea ce a înlesnit compartimentarea și izolarea grupurilor de sate care se înșiră pe fiecare vale. Această relativă izolare a satelor nu a rămas fără răsunset asupra construcțiilor locale: în cuprinsul unei zone puțin întinse apare o mare varietate de construcții. Această varietate de forme și planuri nu se regăsește însă uniform pe întreaga suprafață a zonei, ci are tendința de a se grupa în cîteva centre, unde domină o caracteristică sau alta.

Culmile înalte care separă văile au rămas pînă astăzi puternic împădurite. Regiunea înaltă de sub munte, ca și dealurile sînt acoperite pe mari suprafețe cu păduri de fag și stejar. Și această împrejurare a fost însemnată pentru viața oamenilor și construcțiile lor, care în Vilcea folosesc lemnul de fag și de stejar. Aceasta înseamnă un anumit fel de a construi și de a decora casele. Lucrul este evident cînd se compară cele cîteva sate așezate sub munte—care, întrebuintînd lemnul de brad, au mai puține elemente decorative—cu satele din regiunea dealurilor. La acestea din urmă, fațada caselor este împodobită cu elemente decorative numeroase și variate, realizate în lemn de fag și, mai ales, de stejar.

Săracă în pămînt arabil (cele două raioane avînd o suprafață arabilă de circa 10% din suprafața lor), Vilcea avea o viață economică aparte. Agricultura care se practica era neîndestulătoare pentru acoperirea nevoilor de hrană ale populației. Ca un semn al condițiilor în care se efectua agricultura în acest ținut deluros și împădurit este denumirea de « curături » dată locurilor de cultură semănate cu grîu și porumb. Era vorba deci de o agricultură redusă

ca importanță, făcută în ochiuri de pădure curățate prin tehnica « arșiței » (a focului). Și în văile ceva mai largi acoperite cu ogoare locurile de cultură se cheamă tot curături, amintire a unor vremuri nu prea îndepărtate, când și aceste suprafețe arabile erau acoperite cu întinse păduri ².

Oamenii au trebuit să recurgă la alte surse de venituri. În puține regiuni din țară ocupațiile anexe aveau o atît de mare răspîndire. Importanța lor în viața economică a zonei face ca termenul de ocupații « anexe » să nu mai fie potrivit. De fapt, aceste ocupații constituiau surse de venituri importante, alături de cea pe care o procura singura îndeletnicire cu o importanță mai mare, legată de cultura pămîntului, și anume pomicultura. Pînă nu demult însă, bogăția în fructe a zonei nu putea fi valorificată decît tot prin intermediul unei ocupații anexe, cărăușia. Trebuie de asemenea menționată prezența a numeroase cazane de țuică servind la valorificarea producției de prune. De-abia în anii din urmă produsele pomiculturii au început să fie folosite rațional, prin construirea unor fabrici de conserve, marmeladă, sucuri care prelucrează marile cantități de fructe produse.

Dar, întrucît veniturile realizate din pomicultură erau și ele departe de a acoperi necesitățile de viață ale populației, oamenii practicau numeroase meșteșuguri tradiționale, folosind materia primă aflată la îndemînă și împlinind astfel necesitățile economice ale unei regiuni slab dezvoltate economic și izolată pînă tîrziu de circuitul economic modern.

Satele de olari ale Vîlcii erau numeroase; mai toate produceau însă o ceramică sărăcăcioasă destinată uzului casnic. Singurul centru care face excepție este Hurezul, care producea o frumoasă ceramică smălțuită, ceramică a cărei dezvoltare trebuie pusă în legătură cu construirea mănăstirii brîncovenesti din imediata apropiere, Hurezul, și cu existența tîrgului din Hurez.

Lemnul, aflat din abundență în pădurile din zonă, a permis, pe lîngă construirea de locuințe din lemn, apariția meșteșugurilor care folosesc lemnul. Abundența și, mai ales, calitatea și varietatea esențelor fac ca produsele din lemn ale Vîlcii să fie cunoscute pînă departe. Banițele rotunde, joase, lucrate la Muierasca și Gurguiata se vindeau pînă în cîmpie. Crucile de lemn lucrate în Oteșani, mobilierul țărănesc (lăzi, dulăpioare) lucrat în mai multe sate, fluierile erau căutate nu numai în Vilcea, ci și în ținuturile din sudul ei.

Cojoacele lucrate în cîteva sate, bogat înflorite cu mătăsuri colorate, contribuiau de asemenea la completarea veniturilor populației. Meșterii pietrari vestiți de la Alunu și Igoiu, unde se găsește în apropiere piatră tare și frumoasă, trebuie și ei amintiți. Vărarii, dăltuitorii în lemn, ploscarii erau meșteșugari a căror situație devine explicabilă numai prin cunoașterea condițiilor de care s-a vorbit.

Mai toate produsele meșteșugarilor, precum și fructele, lemnele, șindrila, varul, erau încărcate în căruțe, transportate zeci și sute de kilometri pînă la piețele de desfacere. În orice anotimp, pe drumurile înguste de pe malul apelor treceau șiruri lungi de căruțe. Unele se îndreptau spre sud, plecînd către cîmpiile roditoare din sudul Olteniei; altele se întorceau acasă, urcînd spre nord. Ele aduceau grîu și porumb pentru hrana populației.

Ținutul Vîlcii a văzut constituindu-se una din primele formațiuni și organizații de stat românești: voievodatul lui Farcaș. Loc ascuns, potrivit retragerilor, Vilcea era în același timp unul din centrele importante ale vieții mănăsti-

² H. H. STAHL, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958.



Fig. 1. — Casă veche vilceană de lemn pe soclu înalt de piatră.

rești. Aceste împrejurări au determinat construirea unor monumente care, în parte, dăinuie pînă astăzi și constituie un tezaur prețios de artă tradițională.

Alături de așezămintele religioase, din care amintim: Cozia, Bistrița, Hurezu, Arnota, Biserica Episcopiei din Rîmnicu-Vilcea, Mănăstirea dintr-un Lemn, schitul Cornetu, mănăstirea Surpatele, Sărăcineștii, boieri localnici au clădit curți și conace, case mari și cule. Toate aceste clădiri au folosit, pe lîngă elemente din arhitectura locală, elemente arhitectonice venite de multe ori de departe, prin intermediul meșterilor constructori sau al ctitorilor, care ei înșiși vor fi călătorit în alte regiuni și în alte țări. Prezența edificiilor însemnate menționate mai sus nu a putut rămîne fără răsunset asupra caselor ridicate de meșteri țărani.

Pe lîngă deosebirile dintre construcțiile boierești și cele țărănești existau deosebiri chiar între construcțiile ridicate de țărani. Contrastele dintre țărani săraci și cei bogați erau evidente și ele se reflectau asupra caselor și gospodăriilor fiecăruia. Apoi mai existau și deosebiri legate de origine, după care satele se împart în sate cu populație locală (« pămînteni ») și cele cu populație venită de peste munți (« ungureni »). Mai însemnată era însă în trecut împărțirea satelor în libere (sate de « moșneni ») și sate aservite vreunei mănăstiri sau vreunui boier (sate de « clăcași »). Această distincție rămăsese vie pînă de curînd în mintea oamenilor; istoria luptelor pentru pămînt dintre boierime și țărănime se poate ușor urmări în Vilcea. Această luptă a avut deseori ca rezultat « clăcășirea » unor sate întregi, așa cum s-a întîmplat, de pildă, cu satul Pojoci de lîngă Cernișoara, care la origine a fost sat de moșneni și a fost « clăcășit » tîrziu, de către biv-vel-stolnicul Borănesc. Pînă astăzi oamenii din Slăvești, Obislavu, Stroiești și încă alte multe sate știu că sînt moșneni și știu toată împărțeala veche a pămîntului în « curele » și « codri ». Diferențierea și conflictele sociale și-au găsit expresie



Fig. 2. — Casă veche vîlceană cu pereți din lemn subțire rotund.

și în așezarea și organizarea gospodăriilor, sau chiar în aspectul locuinței. Fără a intra în amănunte, amintim, de pildă, așezarea casei pe fișia de pământ («cureaua») proprietate proprie, care duce la o structurare deosebită a satului liber față de cea a satului de clăcași adunat pe pământul boierului sau împrorietărit pe mici loturi în vatra hotărîită de legiuitor în momentul diferitelor reforme agrare.

În sfîrșit, starea de nesiguranță perpetuă cauzată de conflictele pentru stăpînirea pămîntului (munți, păduri) sau a altor drepturi de proprietate (morărit), pe de o parte, și, pe de altă parte, starea de nesiguranță cauzată de incursiunile de jaf ale turcilor au avut și ele însemnătate. Astfel s-au construit clădiri a căror notă dominantă era necesitatea de apărare și de a crea o cît mai mare siguranță pentru țărani și pentru boieri, atît în ceea ce privește viața lor, cît și paza bunurilor lor. Așa s-au ivit culele vîlcene, replică nordică a celor sudice din Balcani, de dincolo de Dunăre; tot așa au apărut diferitele elemente de fortificare, care se pot observa și la vechile case de țărani moșneni sau la cei ce întreprindeau vreun negoț oarecare. Aceste elemente de întărire s-au menținut în construcția caselor zidite pînă către sfîrșitul secolului trecut. Din aceleași motive au apărut și planurile de case cu ascunzători, din care am mai putut înregistra cîteva exemplare. Aceste din urmă case s-au construit pînă acum aproximativ o sută de ani.

CÎTEVA OBSERVAȚII DESPRE AȘEZĂRI ȘI GOSPODĂRII

Pentru cel ce a străbătut văile și dealurile Vîlcii și cunoaște așezările din alte regiuni ale Olteniei și Munteniei, un fapt se impune de la început: nicăieri satele nu au rămas atît de puțin «trase la linie» ca în Vîlcea. Aici



Fig. 3. — Casă veche cu foișor înălțat pe un soclu puternic de piatră.

avem probabil o situație apropiată de cea care va fi fost pe vremea ridicării hărții austriece din secolul al XVIII-lea. Pe șoseaua ce merge pe fundul văilor este strâns un șir subțire de case, mai toate noi, iar pe dealurile împădurite, destul de departe de șosea, merge în paralel grosul caselor. « Tragerea la linie »³ s-a urmat în tot cursul secolului trecut; ea se continuă încă, de data aceasta nu sub presiunea unor dispoziții legale, ci ca un proces normal față de noile condiții de viață. Pentru Măldărăștii de Jos, de pildă, oamenii țin minte că satul s-a tras la linie în 1864, când s-au dat oamenilor « scaune de case » de-a lungul drumului, hotărîndu-i să iasă din pădure. Trebuie spus că această situație se datorește în primul rînd izolării cauzate de greutatea unei circulații anevoioase. Cu cît economia de tip modern, bănească, producătoare de mărfuri s-a dezvoltat, cu atît necesitatea apropierii de drum s-a făcut mai puternic simțită pentru locuitori, hotărîndu-i (în același timp cu cerințele dispozițiilor legale) să se apropie de șosea. Totuși oamenii consimțeau cu greu să se tragă la linie, deoarece aceasta implica de multe ori părăsirea lotului de proprietate (a curelei moșneșești) pe care era așezată casa.

Relieful foarte accidentat al zonei cercetate a făcut ca așezarea satelor să fie variată. Din acest punct de vedere, satele vîlcene sînt de trei feluri:

— *sate de vale*, cu case înșirate pe malul apei sau pe prima terasă foarte joasă: Cîrstănești, Bogdănești, Mateiești, Folești, Genuneni;

— *sate de coastă*, cu casele risipite pe dealuri: Greci, Zmeuratu, Dianu, Obîrșia, Nicșoaia;

³ Stringerea caselor pe marginea șoselei, cerută mai întîi de autoritățile austriece, care doreau să impună aici o administrație de tip modern,

administrație imposibil de aplicat în satele risipite și ascunse în pădure ale vîlcenilor.



Fig. 4. — Casă veche cu foișor scund; pereți de lemn subțire rotund; tălpi masive, așezate la colțuri pe bolovani enormi.

— sate de creastă, cu casele înșirate de-a lungul drumului ce merge pe creasta dealului: Urșani, Olari.

Din punctul de vedere al structurii interne, satele din zona cercetată sînt de două feluri:

— sate risipite: cătunele Oteșanilor, Turceștii, Cireșu, Mădulari, Cernișoara, Valea Urlii, Slătioara etc.

— sate cu case înșirate de-a lungul șoselei: Măldărești, Mateiești etc.

Se cunosc, totuși, din ce în ce mai des, cu cît este vorba de vremi mai apropiate, puncte adunate grupate mai ales pe marile drumuri. Este deci vorba aici, ca în atîtea alte regiuni ale țării, de un proces care duce treptat satele de la forme laxe, cu case depărtate, la forme din ce în ce mai adunate, indiferent de așezarea lor geografică ⁴.

Caracteristica principală a organizării gospodăriei din zona cercetată era tendința de retragere a casei către mijlocul lotului de pămînt ce forma bătătura sau curtea. Acest lot rezervat curții era totdeauna mare, uneori (în satele de moșneni) el fiind chiar « cureaua », adică lotul stăpînit de o familie. Chiar în satele în care casele sînt trase la linie, casa nu este așezată în apropierea șoselei, ci stă retrasă spre fundul curții. Din punctul de vedere de mai sus, se poate observa în general o așezare pe lotul propriu de cultură a gospodăriilor vechi; cu cît ne apropiem de timpurile noastre, casele nu mai ascultă de această regulă și stau în apropierea șoselei.

Orientarea casei este, aici ca și în alte părți, determinată în primul rînd de soare, fațada fiind în general îndreptată spre sud și uneori spre răsărit.

⁴ VINTILĂ MIHĂILESCU, op. cit.



Fig. 5. — Casă cu foișor închis cu geamlîc; intrarea în pivniță plasată lateral.

Orientarea spre sud este regula dominantă ce intervine aproape singură în satele de tip risipit, depărtate de drum ⁵.

Regiunea fiind adăpostită în ceea ce privește tăria vînturilor, acestea nu influențează orientarea casei. Atracția șoselei era și ea destul de redusă, cu atît mai redusă, cu cît era vorba de așezări mai vechi. Șoselele fiind construite de-a lungul apelor, iar apele curgînd aproape fără excepție de la nord la sud, casele stau cu una din părțile lor laterale către șosea și cu fațada către sud. Numai pe drumurile de legătură dintre două văi, drumuri care, în genere, au direcția est-vest, casele sînt construite cu lungimea paralelă cu direcția drumului în același scop arătat mai sus: orientarea fațadei către sud. În cazuri destul de rare, casele de pe partea dreaptă a șoselelor cu direcția nord-sud se întorc cu fațada spre șosea, fiind construite cu lungimea paralelă cu direcția șoselei. În acest caz, casa este orientată spre răsărit, șoseaua fiind elementul principal de determinare a orientării casei.

În cadrul gospodăriei din zona cercetată apar o serie de construcții-anexe, dintre care unele sînt specifice regiunii, fiind legate de ocupațiile oamenilor.

Printre aceste acareturi, unul este pe cale de dispariție, el există numai în gospodăriile cu case vechi sau care păstrează organizarea veche a gospodăriei. Este vorba de « căsoaie », o construcție de lemn de dimensiuni reduse (lungimea circa 4 metri, lățimea circa 3 metri), în care se adăposteau în trecut hainele și alimentele în cantități mici. Căsoaia vîlceană are aceeași funcție cu camera separată de casă a gospodăriilor din Munții Apuseni, Ținutul

⁵ P. STAHL, P. PETRESCU, *Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe valea Bistriței*,

în S.C.I.A., II, 1955, nr. 1—2.



Fig. 6. — Casă cu foișor de vechime mijlocie; «sală» în consolă, despărțită de foișor de o scară de beton.

Pădurenilor, nordul Moldovei etc. Căsoaia este așezată totdeauna în apropierea casei, pentru a putea fi supravegheată și pentru a se putea umbla cu ușurință la ea.

Cu timpul, locul vechii căsoaie a fost luat de «pivniță», în care sînt ținute băuturi (țuică, vin) și alimente. Ea este o construcție separată de casă, făcută din lemn, a cărei podea este la nivelul solului. În «pivniță» (asemănătoare ca aspect și funcție cu «pimnița» gorjeană și cu «crama» moldovenească) se țin și alte lucruri necesare gospodăriei. Inițial, pivnițele se construiau pe dealuri cu vii și numai mai târziu au fost mutate în gospodăriile din sat. Pivnița este și ea un acaret de tip vechi, care, deși încă foarte frecvent, nu mai este construit în aceeași măsură la gospodăriile noi.

În multe din curțile zonei cercetate, și aceasta mai ales spre limita de vest, se poate vedea o mică construcție, cu acoperișul afumat: este «cunia», bucătăria de vară. Ea este făcută din lemn subțire, niciodată din lemnul masiv cu care se construiesc casele.

Șoprul de car era adeseori construit sub forma unei polate (acoperiș prelung sau sprijinit pe stâlpi), în continuarea pivniței. Deasupra pivniței, la gospodăriile mai noi, se construia «fînăria». De multe ori șoprul, pivnița și fînăria alcătuiau un singur acaret complex. Această construcție combinată face să se economisească o cantitate apreciabilă de material lemnos.

Principalul acaret destinat să păstreze alimentele (porumbul) era «pătulul». Construit din nuiele împletite, pătulul este ridicat pe patru stâlpi, uneori frumos fasonați.

Adăposturile pentru animale erau de mai multe categorii, după starea economică a gospodăriei respective. Astfel, la gospodăriile sărace, vitele erau adăpostite sub un «pătuiaș» construit din patru stâlpi pe care se grămădea



Fig. 7. — Casă cu foișor de vechime mijlocie, dezvoltată.

claia de fin. La gospodăriile înstărite, vitele se țineau în « grajduri » construite din bîrne de lemn, care uneori aveau deasupra o finărie. De multe ori, grajdul alcătuia un acaret complex, împreună cu pivnița și cu șoprul. Porcii și păsările se țin în cotețe construite din lemn. Trebuie spus că, în această privință, există în zona cercetată un coteț caracteristic, care apare în forme asemănătoare în diferite gospodării, dovedind grijă în construirea lui.

În curtea gospodăriilor înstărite se afla și « povarna » pentru adăpostit cazanul de fiert țuica. Povarna are pe coamă un mic acoperiș suplimentar, care acoperă spațiul liber pe unde iese fumul și aburii proveniți de la fierberea țuicii ⁶.

În sfîrșit, menționăm în gospodării prezența *atelierelor de lucru meșteșugărești*. Legate de viața economică a regiunii, acestea sînt de cele mai multe ori simple magazii de scînduri. Cînd este vorba de încăperea ce adăpostește cuptoarele de ars oale ale olarilor, acoperișul are o formă specială, care permite căldurii și fumului să iasă afară prin darea la o parte a două obloane de lemn. Alteori însă, o porțiune din culmea acoperișului este mai înălțată, astfel ca între această porțiune și restul acoperișului să existe un spațiu liber, pe unde să se poată scurge căldura și fumul. Aceste două forme de acoperiș, cu oblon care se dă la o parte sau cu o porțiune suprainălțată, caracteristice construcțiilor ce adăpostesc cuptoarele olarilor, apar rareori și la bucătăriile de vară.

Acareturile nu sînt așezate la întîmplare în cadrul gospodăriei, ci fiecare din ele are un loc anumit. Principala tendință de organizare a gospodăriei țărănești din zona cercetată este încercarea de dispunere a acareturilor pe laturile unui dreptunghi sau pătrat. În orice caz, direcțiile de privire a fațade-

⁶ Vezi și povernele reproduse în lucrarea lui FL. STĂNCULESCU, AD. GHEORGHIU, P. PETRESCU

și P. STAHL, *Arhitectura populară românească, Regiunea Pitești*, Edit. tehnică, București. 1960.



Fig. 8. — Casă « cu legătură ».

lor la diferitele acareturi sînt paralele sau perpendiculare între ele și aceeași regulă este observată și în poziția lor față de casă. Amintim tot aici așezarea foarte rară a construcțiilor anexe de jur împrejurul locuinței; această așezare am întîlnit-o mai ales la vechile gospodării înstărite.

În așezarea diferitelor acareturi apare o preferință dictată de comoditatea accesului și de ușurința supravegherii. Căsoaia sau pivnița se așază aproape totdeauna în apropierea casei; dacă locul de curte este mic (la gospodăriile mai sărace), aceste acareturi se așază exact în fața casei, ca să poată fi văzute. La gospodăriile mari, la care pivnița stă alături de casă, în fața casei se așază pătulul, principalul depozit de alimente, care necesită prin urmare o atentă supraveghere.

Accesul în curtea îngrădită de jur împrejur se face printr-o poartă, care spre limita de vest a zonei cercetate este foarte lată și înaltă. Ornamentarea porților este săracă, cu mult mai săracă decît în Gorjul vecin. Am întîlnit totuși, și elemente obișnuite porților din Oltenia, adică frînghia, steaua, rozeta⁷. Pe o poartă din Șirineasa se puteau vedea șarpele cu mărul, Adam și Eva. În centrul zonei cercetate, pe valea Luncavățului, apare un tip de porți joase, ai căror stîlpi erau sculptați și se terminau în vîrfuri ascuțite. Atunci cînd apare, ornamentația porților se reduce la linii puțin adîncite, trasate orizontal sau formînd x-uri, pe marginea cărora se sapă mici triunghiuri. La porțile înalte, legătura dintre stîlpii verticali și principala grindă orizontală se face uneori printr-o contrafisă îmbinată și prinsă în cuie de lemn. Fintînile numeroase au cîteodată o formă aparte: două capete de cal susțin un acoperiș, sub care se află un izvor captat; de obicei un arbore înalt umbrește locul⁸.

⁷ P. H. STAHL, *Porțile țărănești la români*, în S.C.I.A., VII, 1960, nr. 2.

⁸ P. H. STAHL, *La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique roumain*, Torino, 1959; P. PETRESCU,

Calul și călărețul în arta populară din România, în *Omagiu lui G. Oprescu*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1960.

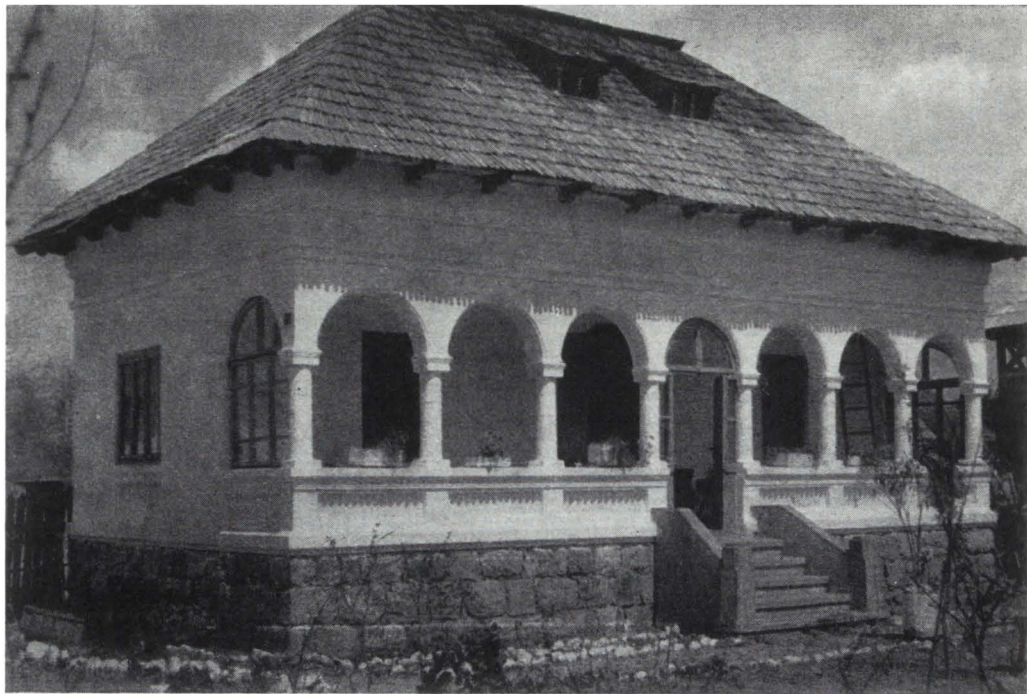


Fig. 9. — Casă nouă de cărămidă.

Casele din regiune au un caracter unitar, care se poate observa nu numai la construcțiile țărănești, ci și la monumentele istorice, civile sau religioase. Între aceste monumente și casa țărănească vilceană există legături evidente. Am spus chiar că nu este vorba numai de împrumuturi de elemente constructive și decorative, ci că se poate vorbi de o serie neîntreruptă de forme arhitecturale care se recunosc, de la casa simplă, joasă, țărănească pînă la cula boierească. Între aceste extreme se așază un lanț de forme intermediare, alcătuiind o unitate plină de interes.

Evoluția arhitecturii țărănești vilcene nu se desfășoară însă pe o singură linie, de la casa simplă, joasă către formele complexe ce se apropie de culă. Fiecare din formele vechi intermediare au avut o evoluție proprie, care a condus la construirea unor construcții noi, reprezentate prin casele care se construiesc astăzi.

Expunem pe rînd aspectele de amănunt ale caselor, pentru a încerca la sfîrșit să tragem cîteva concluzii și să le explicăm.

TEHNICA DE CONSTRUCȚIE

Statistica clădirilor efectuată în 1912 înregistra în fostul județ Vilcea cifre care permit să cunoaștem bine situația materialelor de construcție. Astfel la acea vreme existau:

- 9,3% case cu pereții din cărămidă,
- 0,4% case cu pereții din piatră,
- 87,0% case cu pereții din lemn,
- 0,1% case cu pereții din vălătuci,
- 2,9% case cu pereții din nuiele.



Fig. 10. — «Căsoaie» veche.

Principalul material de construcție folosit era deci lemnul. Spre nordul zonei, în șiragul de sate așezate imediat sub munte, se întrebuințează lemnul sub forma «druieților», adică a bîrnelor rotunde necioplite. Trebuie să se menționeze că, spre deosebire de alte zone, se întrebuințează numai lemnul subțire de brad, fag sau stejar, diametrul druieților depășind rareori 20 cm. Această particularitate de construcție se mai întâlnește și în alte părți din țară, dar mai ales în nordul Munteniei. Astfel de construcții se găsesc, spre pildă, printre casele și acareturile cuprinse între văile Prahovei și Buzăului⁹. Pe lângă aceste esențe, este utilizat mai rar ulmul.

O remarcă cu caracter general privind întreaga arhitectură din zona cercetată se referă la dimensiunile materialului lemnos întrebuințat. Spre deosebire de Gorjul vecin, unde se întâlnesc exemplare de case vechi, la care bîrnele ating dimensiuni impresionante (40—50 cm în diametru), aici lemnul din care se construiesc casele este de dimensiuni mici. În afară de grinzile ce formează talpa casei și care, datorită funcției lor constructive de primă importanță (cadru de bază în susținerea întregii construcții a pereților), au secțiuni de 20—40 cm, restul bîrnelor nu trec peste grosimea de 20 cm. În marea majoritate a cazurilor, lemnul se întrebuința în a doua jumătate a secolului trecut în formă de bîrne cioplite. Este probabil că aici, ca și în alte regiuni, în trecutul depărtat, lemnele necioplite vor fi fost mult mai des folosite.

Cărămida, al doilea material important, este folosită mai ales în raioanele din sudul zonei cercetate, la casele cu etaj și la cele noi. Ea este materialul

⁹ Citeva construcții din acestea au fost publicate în lucrarea lui FL. STĂNCULESCU, A. GHEORGHIU, P. STAHL și P. PETRESCU, *Arhitectura populară*

românească. Regiunea Ploiești, Edit. tehnică, București, 1958.



caracteristic nou. Este probabil că mai întâi a fost folosit pentru parterul locuințelor cu două caturi, apoi abia a trecut la ambele etaje sau la casele joase.

Construcția casei de lemn parcurge trei momente principale legate de cele trei elemente constructive distincte: temelia, corpul casei, acoperișul.

TEMELIA

1. La construcțiile vechi din zona cercetată temelia se prezintă sub patru variante:

a) Casa este așezată pe mari bolovani de piatră puși la cele patru colțuri; spațiul dintre bolovani este umplut cu pietre de diferite mărimi. De cele mai multe ori, aceste pietre nu sînt legate între ele. Este un sistem de construcție străvechi, care se întâlnește în multe regiuni. În zona cercetată au fost înregistrate doar cîteva cazuri.

b) Casa este construită pe stîlpi (« popi ») scurți, pînă la un metru de la suprafața solului; popii se pun la colțuri și de-a lungul fațadei și spatelui casei. Ca și prima variantă, această variantă se leagă de o tehnică veche și rudimentară de construire a caselor.

c) Cu timpul, bolovanii de sub talpa casei au început să fie așezați mai cu grijă și într-o ordine oarecare, alcătuiind o temelie scundă de zid. La început aceste pietre erau nelegate între ele, apoi au început să fie lipite, alcătuiind o zidărie propriu-zisă.

În toate aceste trei variante, rolul principal al temeliei este acela de a izola construcția de lemn de umezeala pămîntului și de a apăra deci lemnul de putrezire. De aceea meșterii constructori au grijă ca niciodată talpa de lemn a casei să nu fie pusă direct pe pămînt. S-au întîlnit totuși cazuri, foarte rare, în care această regulă nu este observată. Rezultatul este că talpa putrezește și trebuie înlocuită grindă cu grindă.

Piatra, avînd un rol neînsemnat pentru construirea pereților (vezi tabelul statistic înfățișat), avea totuși un rol însemnat la construirea temeliei. Ea era nelipsită de la temelia caselor vechi și adesea a celor noi, după cum se

Fig. 12. — Stîlp cioplit și pereți de lemn « încheiași ».



folosea și pentru ridicarea catului de jos la casele cu etaj, în alternanță cu cărămida. De asemenea, peretele interior al casei, de care se alipește vatra și hornul larg, era tot din piatră, pentru a feri casa de incendiu.

Vălătucii și nuiielele erau puțin folosite la pereți; ambele materiale sînt de altfel caracteristice pentru zonele de cîmpie ale țării noastre, iar lipsa lor din regiune este normală.

În ce privește materialul cu care se învelea acoperișul, statistica din 1912 dă din nou date interesante. Astfel:

8,5% din case erau învelite cu tablă,
78,3% cu șită,
0,5% cu olane,
9,7% cu scînduri,
0,5% cu stuf, trestie,
1,5% cu paie, coceni,
1,6% cu pămînt, paie și stuf.

Constatăm din nou că materialul dominant era șita, numită și șindrilă; dimensiunile șindrilei, făcută din brad sau fag, erau de aproximativ 40—60 cm lungime și 8—12 cm lățime. Tabla și, în ultimii ani, țigla sînt materiale caracteristice noi.

În ceea ce privește materialele auxiliare de construcție (lianți, tencuială), se întrebuițează varul, lutul și, în foarte mică măsură, cimentul. La casele de lemn trebuie amintit că se întrebuițează nuiielele de alun crăpate în două, care se bat în cuie pe pereți, pentru a înlesni aderarea tencuiei la perețele de lemn.

d) Casele înalte, cu foișor sau fără, au socluri puternice de zidărie. Tehnica de construire a acestor socluri va fi arătată însă la subcapitolul referitor la zidărie, întrucît comportă unele observații speciale.

2. La construcțiile noi, temelia este construită din pietre așezate în ordine, deseori de mărime aproximativ egală, alcătuind un adevărat soclu de zidărie legat cu mortar.

CORPUL CASEI

Pe aceste diferite feluri de temelii se așază « talpa » casei, element constructiv nelipsit la nici o construcție țăărăneasă, de orice tip ar fi ea și de orice vechime. Talpa este o ramă dreptunghiulară de grinzi de dimensiuni mari

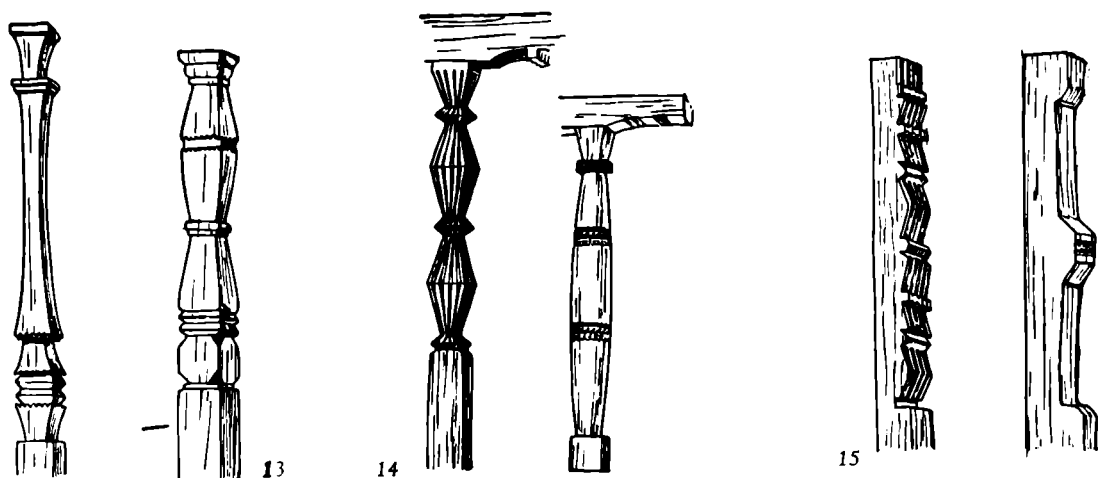


Fig. 13. — Stilpi ciopliți. Fig. 14. — Stilpi ciopliți. Fig. 15. — «Undrele» (piese constructiv-decorative așezate la fașada caselor).

(diametrul secțiunii este de 40 cm, cînd bîrna este rotundă, și cu latura de 40 cm cînd bîrna are secțiune pătrată). Ea este construită dintr-o esență tare (de obicei stejar, uneori plop, care rezistă bine la umezeală). Patrulaterul de grinzi este îmbinat prin mari creștături, cu ajutorul cărora capetele grinzilor se petrec unul peste altul, fixîndu-se.

Peste talpa masivă se construiesc pereții casei. În zona cercetată, bîrnele de lemn care alcătuiesc pereții casei se așază și se îmbină în patru sisteme diferite. Trei din aceste sisteme se aplică la construcțiile făcute din așa-numite «cununi de bîrne», iar unul se aplică construcțiilor care utilizează bucăți scurte de bîrne.

Construcțiile în cununi sînt cele care întrebunțează bîrne lungi ce se îmbină la capetele lor, formînd patrulaterul corpului casei. Se spune că o casă este în «cunună» cînd bîrnele se așază cîte patru deodată pe laturile dreptunghiului, iar corpul casei crește simultan pe toate laturile o dată cu suprapunerea cununilor de cîte patru bîrne. Bîrnele așezate în cununi se îmbină la capetele lor în trei feluri deosebite:

a) Încheietura «rotundă» se întîlnește la casele vechi, construite din druieți, adică din bîrne rotunde necioplite. Ea constă dintr-o cioplitură făcută cu barda în spinarea rotundă a bîrnei. În această scobitură se așază capul

bîrnei de deasupra. Este un tip de încheietură veche, care astăzi este folosită extrem de rar.

b) Încheietura «dreaptă» este cea mai frecventă. Ea se întîlnește la casele construite din bîrne cioplite și constă în două creștături rectangulare făcute pe două din laturile opuse ale bîrnei cioplite în patru muchii.

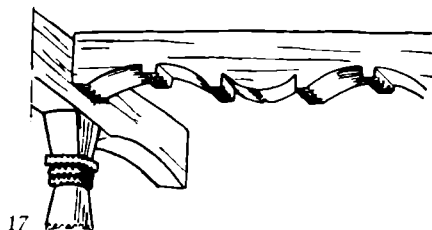
c) Încheietura zisă «în frînghie» sau în «coadă de rîndunică» este cel mai complicat tip de îmbinare, constînd în două creștături în unghi ascuțit, care formează la capătul bîrnei un trapez ce se îmbină cu trapezul bîrnei alăturate. Este un sistem întrebuițat foarte mult la îmbinarea bîrnelor de la bisericile de lemn.



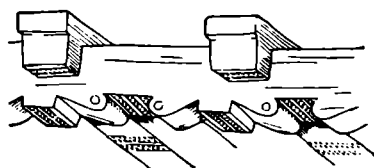
Fig. 16. — Grinzi.

Fig. 17. — Îmbinare de stîlp, grindă și «cal».

Fig. 18. — Îmbinare de grinzi.



17



18

Multe din construcțiile noi, și cu deosebire acelea ținînd de gospodăriile slab dezvoltate economic sînt făcute din capete scurte de bîrne. Sistemul de construcție este cu totul deosebit de cel al caselor făcute din cununi de bîrne. De unde la acestea din urmă toate bîrnele au poziția orizontală, afară de montanții de la uși și ferestre, la casele construite din bîrne scurte se alcătuiește întîi un schelet din bîrne cioplite, așezate în picioare la colțurile casei și în dreptul locurilor destinate ușilor și ferestrelor. Acești stîlpi așezați în picioare sînt scobiți pe laturile interioare. În aceste scobituri prelungi ca niște uluce intră capetele bucăților scurte de bîrne ce se așază orizontal. Capetele bîrnelor acestora sînt fasonate în formă de «pană» îngustă, tocmai în scopul de a pătrunde în scobiturile stîlpilor. Acest sistem de îmbinare numit «în chei» pare că are o răspîndire din ce în ce mai mare astăzi. Stîlpii verticali sînt întăriți prin contrafise.

La amîndouă tipurile de construire, pereții interiori ai casei (de foarte multe ori există un singur perete interior) se construiesc în același timp cu cei exteriori.

O trăsătură generală a arhitecturii țărănești din zona cercetată o constituie tencuirea și vîruirea pereților de lemn ai caselor. Spre deosebire de alte regiuni cu arhitectură în lemn, cum ar fi, de pildă, Munții Apuseni, nordul Moldovei și, în parte, chiar Gorjul, ale căror case rămîn în mare număr netencuite și cu lemnul aparent, în Vilcea casele sînt toate tencuite și văruiate. Foarte rareori, printre casele vechi, întîlnim case cu bîrnele aparente.

Tencuirea caselor presupune o operație prealabilă, și anume ceea ce se numește «cercuială». Această operație constă în baterea pe pereții casei a unor nuiiele de alun. Nuiielele de alun se sparg în două la cuțitoaie și apoi se

bat cu cuie mici pe bîrnele pereților. În modul acesta, pereții nu mai prezintă o suprafață netedă de care tencuiala nu are cum să se prindă.

După o primă lipire cu un strat gros de lut, se dă o tencuială subțire, care are rostul de a nivela toată suprafața, iar apoi se vâruiește.

ACOPERIȘUL

Pe ultima cunună de bîrne a pereților casei se așază grinzile tavanului, care susțin, la casele vechi, podina de fag ulucit. Peste grinzile tavanului, așe-

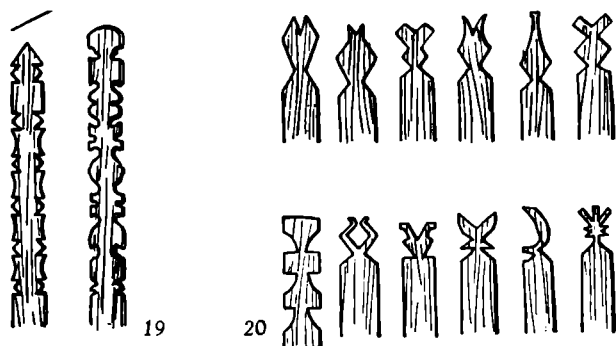


Fig. 19. — Scînduri de gard crestate.

Fig. 20. — Șindrila tăiată de pe coama caselor.

zate perpendicular pe axul longitudinal al casei, se pun cele două cosoroabe: din față și din spate. Pe acestea se prind cosoroabele laterale. În felul acesta se formează un patrulater superior de grinzi, corespunzător celui inferior formînd talpa casei.

Sistemul acesta de grinzi formează baza pe care se sprijină cîmprioreala acoperișului. Pe cîmpriori sînt bătuți lanțeții, iar pe aceștia șindrila de brad, fag sau stejar.

Tipul de acoperiș întrebuintat în zona cercetată este cel în patru ape. Caracteristic pentru case vechi este acoperișul înalt, cu panta repede și cu coama foarte scurtă. Casele mai noi au acoperișul ceva mai scund, iar coama este mai lungă. Aceasta este mai evident la acoperișurile care utilizează țigla sau tabla.

Pe apa din față a acoperișului sînt de multe ori așezate «cășițe», locuri libere adăpostite sub un mic acoperiș, pe unde iese fumul din pod.

Pe coama acoperișului apar șindrile tăiate cu cuțitoaia în diferite forme (mai rar ca în Gorj). Ele alcătuiesc un fel de dantelă ornamentală ce încorporează întreaga construcție. La capetele coamei se înalță «țepele», care au un rol constructiv și ale căror capete exterioare sînt împodobite cu dăltuituri sau sînt îmbrăcate în diferite forme de tablă.

CONSTRUCȚIILE DE ZIDĂRIE

După cum am spus mai sus, partea din casă la care se întrebuintează cu precădere piatra este temelia pentru casele simple joase sau soclul pentru casele înalte. Nu vom da aici toate detaliile tehnice ale construcției în zidărie,

ci vom sublinia o singură trăsătură caracteristică legată de problema raporturilor dintre arhitectura țărănească și cea a monumentelor istorice, civile și religioase. Este vorba de un tip de zidărie special, care se întâlnește la multe din monumentele vechii noastre arhitecturi: zidăria din piatră alternată cu cărămidă. Acest tip de zidărie se întâlnește la vechile case țărănești din Vilcea, al căror soclu este construit din șiruri de piatră și șiruri de cărămidă așezate alternativ. Tipul acesta de zidărie se întâlnește însă și la construcțiile noi țărănești. Așezarea cărămizilor se face în două feluri, dând naștere astfel la două variante.

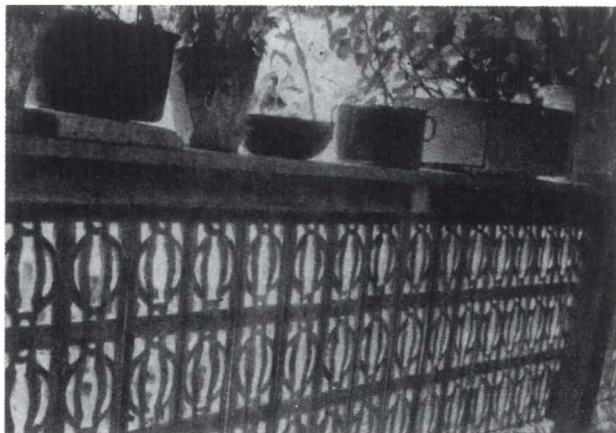


Fig. 21. — Balustradă traforată.

Prima variantă este aceea în care șiruri orizontale de câte două, trei sau patru cărămizi alternează cu șirurile de piatră; este varianta cea mai simplă, care se întâlnește la construcția soclurilor caselor vechi înalte.

A doua variantă este caracterizată prin dispoziția alternantă nu numai a șirurilor de piatră și cărămidă, ci prin introducerea alternanței în cuprinsul chiar al șirului de cărămidă. Alternanța este realizată aici prin așezarea de grupe de câte trei cărămizi: o grupă este pusă vertical, alta are o poziție orizontală. Efectul estetic care se obține este remarcabil, lucru pe care l-au simțit și meșterii constructori țărani, care, la noile construcții pe care le fac, lasă să rămână aparent acest fel de zidărie.

Este foarte probabil că acest mod de construcție mixt (cu pietre și cărămidă) a caselor țărănești să fie legat de tehnica similară folosită la construcția vechilor monumente.

PLANUL ȘI FUNCȚIILE ÎNCĂPERILOR

Variatatea construcțiilor de care s-a vorbit la începutul lucrării se manifestă când comparăm situația din anumite centre sau subzone; ea este evidentă și în ce privește planurile caselor.

Planurile înregistrate nu sînt răspîndite uniform pe toată suprafața, ci anumite planuri domină într-un loc, alte planuri domină într-altă parte. Uneori această varietate este determinată de schimbarea frecvenței cu care un plan apare și se face simțită chiar la simpla trecere de la o vale la alta.

Se disting două mari grupe de planuri, dînd naștere la forme intermediare. Astfel avem planuri care pot fi clasificate în grupul întâlnit în Transilvania, Moldova și nordul Munteniei, la care intrarea unică dă într-o tindă. În același timp, se întâlnesc planurile ce pot fi clasificate într-o grupă ce interesează nordul Olteniei, mai ales Gorjul, Hunedoara și, într-o mai mică măsură, nordul Munteniei. Acestea au intrări aparte pentru fiecare



Fig. 22. — Biserica din Igoiu.

încăpere, astfel încît casa are două intrări la două încăperi sau, uneori, trei încăperi cu trei intrări ¹⁰.

Printre locuințele din regiune se pot distinge clar o serie de caracteristici care le individualizează, caracteristici care țin de modul lor de folosință și de construcție sau de originea lor. Le expunem pe rînd.

BORDEIUL

Prima dintre aceste locuințe, avînd un caracter arhaic, este bordeiul. El se întîlnește pînă pe la mijlocul secolului al XX-lea în așezările de rudari. Aceste mici aglomerări de bordeie erau așezate la oarecare distanță de centrul satelor, spre periferie, constituind uneori cătune aparte.

Principala lor caracteristică este dispoziția longitudinală și compartimentată a încăperilor. Dimensiunile lui sînt destul de mari, aproximativ 6 m lungime, 4 m lățime; înălțimea este de 2 m.

Bordeiul era construit dintr-un schelet de lemn (« mîrtaci »), care se înălța deasupra unei gropi săpate cam la 70 cm sub nivelul solului. De-a lungul axului longitudinal se înfig în pămînt patru perechi de « furci », care susțin grinzile de pe coama bordeiului. Pe această șarpantă centrală se sprijină mîrtacii laterali așezați cu un capăt pe pămînt. Peste mîrtacii așezați unul lîngă altul se pun paie și pămînt într-un strat gros, ce formează acoperișul.

Interiorul bordeiului se împarte în trei încăperi. Prima este « tinda », lată de 1,80 metri. Din ea se trece printr-o ușă (ușile sînt construite între perechile de furci amintite) în « hodgeac », avînd într-un colț așezată vatra de

¹⁰ PAUL STAHL, *Planurile caselor românești țărănești*, Sibiu, 1958.

piatră și deasupra un coș din nuiiele de anin lipite cu pământ. Vatra și puțin din peretele coșului sînt din piatră și au numele de « temeneț ». Din hogeacul lat de 1,50 m se trece la « sobă » (nume identic cu al odăii de locuit de la casele din multe regiuni ale țării, încălzite de sobe oarbe). Această încăperea a bordeiului are o sobă oarbă legată de coșul din hogeac. Pe cele două laturi ale încăperii sînt săpate în pământ două paturi. Încăperea, lungă de 2,50 m, are un singur geam mic în fundul bordeiului.

Prin planul lui, așezat în lungime și cu încăperile în care se intră dintr-una într-alta, bordeiul se singularizează în ansamblul arhitecturii locale. Rămășiță a unei arhitecturi abandonate în prezent, el nu s-a dezvoltat așa cum s-a dezvoltat, spre pildă, în Romanați, unde, construit și împărțit ca o casă (o casă îngropată pe jumătate în pământ), a dat naștere la forme intermediare de semi-bordeie (« cenușarul ») și apoi la casă pe sol (« casă deasupra »)

CASA JOASĂ SIMPLĂ

Casa joasă simplă este asemănătoare cu cea cunoscută în restul țării noastre. Construită pe o temelie de piatră mai mult sau mai puțin dezvoltată, casa simplă joasă vilceană era făcută din lemn.

Planul înregistrat cel mai frecvent printre casele vechi joase este alcătuit din două încăperi cu o singură intrare. În încăperea în care se pătrunde și care face legătura cu exteriorul este așezată vatra și « corlata » (coș de nuiiele lipite cu lut, pe unde urcă fumul în pod). Această încăperea se numește « la foc », fiind încăperea în care se face focul ce servește atît pentru gătit, cît și pentru încălzit. Această primă încăperea are funcții multiple la casa veche: aici gospodarii locuiesc majoritatea timpului, aici pregătesc mîncarea, aici lucrează, uneori tot aici și dorm, în jurul vetrei foarte joase aflate la nivelul podelei. Din această încăperea se trece într-a doua, în care nu se prepară mîncarea și este încălzită de o sobă oarbă, cu gura aflată în prima încăperea. Remarcăm că numirea acestei încăperi, « celar », este neobișnuită în nomenclatura arhitecturii noastre țărănești. Numirea, întîlnită și în restul Olteniei, mai cu deosebire în zonele din Romanați și Dolj, se aplică unor încăperi destinate a fi depozite de alimente și de obiecte casnice, păstrînd intact sensul original al cuvîntului (de origine latină: *cella*, *ae* înseamnă tocmai odăiță mică folosită ca magazie). Aplicarea acestui termen la o încăperea de locuit este de aceea, după cum am spus, neobișnuită. S-ar putea să ne indice un mod de folosire străvechi, anume: încăperii originare a focului, destinată locuirii (cu tot ce implică aceasta: pregătirea mîncării, dormitul, lucrul), i se alătura încăperea de depozitare a alimentelor, a micilor unelte, a hainelor. Adică numirea ne-ar indica o etapă trecută a evoluției locuințelor, care astăzi se întîlnește frecvent și în forme clare doar în Munții Apuseni și în Țara Hațegului, unde casa este alcătuită din încăperea pentru locuit și încăperea folosită drept cămară, ambele așezate sub același acoperiș.

Denumirea de « celar » din planul de locuință descris mai sus se întîlnește în partea centrală și de vest a zonei cercetate; în partea estică, apropiată de drumul de circulație intensă a văii Oltului, nu am întîlnit-o. În schimb, același plan de casă apare altfel organizat. Prima încăperea este o « tindă » rece, vatra fiind așezată în « casă » — odaia vecină, locuită a casei — sau într-o « bucătărie » (« ietac »), situată în partea din spate a tindei. În felul acesta, planurile descrise leagă Vilcea de planurile cele mai numeroase în țara noastră,

găsite în Transilvania, Moldova și nordul Munteniei. Prezența vetrei în tindă, fenomen care s-a petrecut și în Transilvania, și în Moldova, succede unei faze anterioare, în care vatra era în odaia locuită a casei, nu în tindă. În Vilcea, transformarea a fost, probabil, mult accelerată și de prezența în imediata apropiere a zonei Gorjului a vechii zone de bordeie din sudul Olteniei, la care vatra stătea în încăperea locuită, prima în care pătrunzi venind de afară. De altfel, numele de « la foc » dat tindei și de « sobă » dat odăii de locuit laterale arată clar existența influențelor venite dinspre Gorj și sudul Olteniei.

Planul nou, care nu se întâlnește totuși prea des, este cel cu trei încăperi și o singură intrare situată în tinda rece. Legat de planul descris mai sus, el este comun arhitecturii țărănești românești din cea mai mare parte a țării. Tinda capătă numele de « sală » și are lateral « hodaia bună » și în cealaltă parte « hodaia de dormit ».

Un plan înregistrat mai ales la vest are două încăperi cu intrări separate. Uneori încăperile au legătură între ele, alteori nu. Cele două încăperi sînt denumite: una « hodaia de dormit » (corespunzătoare vechii încăperi « la foc », aici fiind instalată construcția de gătit și încălzit), iar cealaltă « hodaie bună », în care se țin hainele și lucrurile cele mai bune ale locatarilor. Acest plan, cu încăperi avînd funcțiile arătate mai sus, este întâlnit mai ales printre case ceva mai noi și amintește Gorjul și Hunedoara.

Planul cu două încăperi și intrări separate dispuse în unghi drept pare a fi în zona cercetată un plan nou, deși în alte regiuni românești (în Transilvania mai ales) este caracteristic vechi.

În sfîrșit un ultim plan, legat de ultimele două descrise, este cel cu trei încăperi și două intrări. Acest plan, înregistrat în partea centrală a zonei cercetate, este alcătuit dintr-un plan vechi « la foc-celar », la care s-a alipit o încăpere-magazie, denumită « pivniță », și avînd o intrare separată. Toate sînt construite sub același acoperiș.

În ce privește fațada casei vilcene vechi simple, aceasta se distinge prin existența unor prispe parțiale, construite în consolă pe capetele lăsate lungi ale tălpilor casei. Această prispă, numită « laviță » deoarece este făcută din lemne groase, se întinde numai în dreptul uneia din camere, de obicei în dreptul camerei de locuit.

Casa vilceană are extrem de rar prispa dezvoltată pe mai multe laturi. Chiar cînd este închisă, formînd o « sală », prispa se întinde numai de-a lungul fațadei.

Casa simplă joasă fiind cea mai răspîndită în zona cercetată, a avut o dezvoltare variată. Varietatea este evidentă mai ales cînd observăm fațada și aspectul general al casei.

O schimbare apare uneori și în ce privește materialul de construcție, cărămida înlocuind uneori lemnul. Principala transformare se observă însă la fațadă. Casele simple joase noi au « sal » (prispa închisă cu o balustradă), cu coloane și arcade de diferite deschideri. Prin aceasta aspectul lor este cu totul altul decît la casele vechi.

CASA ÎNALTĂ SIMPLĂ

Casa înaltă nu este răspîndită uniform în zona cercetată. Ea se localizează pe o arie relativ restrînsă, și anume pe valea Tărlia-Olteț, unde se întîlnesc cele mai multe și mai reprezentative case înalte.

Ea poate fi împărțită în două grupe după materialele de construcție ale parterului:

- a) casa înaltă construită pe parter de lemn,
- b) casa înaltă construită pe soclu de zidărie.

Casa înaltă construită pe parter de lemn este asemănătoare cu casa gorjeană. Parterul de lemn adăpostește o pivniță în care se țin butoaiile cu țuică și o parte din unelte. Caracteristică pentru pivniță este ușa construită într-un sistem identic cu cel din Gorj («o limbă» centrală demontabilă și două «aripi» masive). De cele mai multe ori, pivnița este construită din lemn de stejar, care poate suporta greutatea etajului. Ușa este totdeauna din lemn de stejar.

Casa înaltă construită pe soclu de zidărie are dedesubt pivnița, în care se intră printr-un gîrlici închis de cele mai multe ori cu zăbrele. Gîrliciul corespunde la parter cu spațiul rezervat la etaj prispei.

Ambele variante au prispa etajului extinsă pe două sau trei laturi.

Înfățișarea acestor case este deosebit de atrăgătoare și ele pot fi socotite realizări de seamă ale meșterilor constructori locali.

Casele înalte au adesea un mic foișor plasat spre axul construcției. Foișorul cu acoperiș în două sau trei ape are o scară de acces masivă, adăpostită sub o prelungire a streșinii acoperișului casei. Foișorul și acest acoperiș de scară dau caselor înalte un aspect caracteristic și atrăgător.

O evoluție asemănătoare cu cea petrecută la casele simple joase se înregistrează și la casele înalte. Schimbarea esențială și imediat vizibilă este cea a fațadei. Casele înalte noi au două șiruri suprapuse de coloane și arcade, efectul estetic fiind remarcabil. Casa capătă un aspect monumental, deși planul rămîne de foarte mult ori limitat la două încăperi.

Încăperile etajului păstrează planurile obișnuite pentru casele joase, adică două încăperi cu intrări separate sau două și trei încăperi cu o singură intrare așezată în tindă. La construcțiile cele mai noi, adesea una din încăperile laterale ocupă spațiul de prispă dindărătul ei.

CASA CU FOIȘOR

Casa cu foișor vîlceană se situează printre cele mai izbutite case românești. Nu întîmplător ea a atras privirile și interesul pictorilor noștri de seamă. Adaptată unui climat moderat ca temperatură, dar schimbător, prin foișorul care este, în fond, un spațiu de locuit semiadăpostit, legată de economia unei regiuni pomicole și viticole, casa vîlceană este perfect integrată în peisajul și viața locală.

Casa cu foișor veche se prezintă sub două variante principale:

- a) casa cu foișor joasă,
- b) casa cu foișor înaltă.

Casa cu foișor joasă continuă vechea casă joasă, la care se adaugă construcția laterală a foișorului, așezat de obicei la stînga casei, în fața intrării. Foișorul este sprijinit pe un zid scund de piatră, spațiul de dedesubt rămînînd gol. El este legat cu «lavița», scîndura masivă care se întinde de-a lungul camerei de locuit. Intrarea în foișor se face prin două-trei trepte așezate lateral.

Casa cu foișor înaltă are un soclu puternic de zidărie, a cărui înălțime atinge foarte adeseori 2,50 m. Foișorul are uneori pălimarul din zidărie (și,

în acest caz, impresia de masivitate este sporită), iar altele din scîndură de fag ulucită. Masivitatea soclului contrastează cu spațiul aerat al părții de sus a foișorului, care are stîlpi și grinzi de lemn sculptat.

La construcțiile noi, foișorul își pierde caracteristicile vechi și se așază către mijlocul locuinței, fiind folosit de multe ori drept acoperiș al scării de intrare. Acoperișul lui, în trecut în trei ape, rămîne în două ape.

La casele înalte cu foișor, care au la parter o pivniță, intrarea în pivniță se face de obicei prin partea din față a foișorului, unde este situat gîrliciul. Pentru a pătrunde în pivniță sînt de obicei două uși: prima la intrarea în gîrlici, construită din lemne încrucișate în unghi drept (« zăbrele »), care lasă să pătrundă aerul și lumina, și a doua la intrarea în pivniță, construită la nivelul zidurilor din față ale etajului. Această a doua ușă este masivă, puternică, închisă cu lacăte ¹¹.

CASA ÎNTĂRITĂ

Casa întărită este un produs al vremurilor tulburi din epoca orînduirii feudale. Pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, oamenii au păstrat în construcția caselor elemente care aminteau de necesitatea de apărare. Acest tip de casă se întîlnește mai des în partea vestică a zonei cercetate.

Replică țărănească a tipului fortificat de casă boierească reprezentat prin cule, casa întărită se caracterizează prin prezența cîtorva elemente. Trebuie spus în primul rînd că tipul de casă întărită este totdeauna un tip de casă înaltă. Ceea ce deosebește însă casa întărită de casa înaltă simplă este faptul că scara de acces este apărută de un parapet masiv, format de soclul de zidărie și de pălimarul prispei de la etaj.

Scara de acces, ascunsă vederii, are o ușă puternică la intrarea de jos și un chepeng la partea superioară. Intrarea este plasată lateral. Spre mijlocul fațadei este așezată ușa de zăbrele a gîrliciului pivniței; o a doua ușă de stejar masiv închide pivnița.

Pivnița are ferestruici înguste la exterior și largi către interior. Diferența deschiderii dintre cele două capete este de 40—50 cm. Ferestruicile sînt tăiate în zidul gros al soclului construit din piatră alternată cu cărămidă.

În sfîrșit, unele din exemplarele de case întărite au în cuprinsul planurilor lor de la etaj mici cămăruțe, construite în așa fel, încît pot fi observate cu greu. Acest fel de ascunzători sînt construite uneori în grosimea zidului dintre ferestre.

Casa întărită reprezintă construcția caracteristic veche. Toate exemplarele înregistrate aveau o vechime de peste 100 de ani. Ea nu a mai avut nici o utilitate cînd a dispărut din viața satelor posibilitatea unor atacuri neașteptate ¹².

CASA CU LEGĂTURĂ

Una din cele mai interesante construcții țărănești care se întîlnește în zona cercetată și care atrage atenția prin aspectul ei neobișnuit este așa-numita « casă cu legătură ». Această construcție rezultă din legarea a două construcții

¹¹ PAUL PETRESCU, *Casa cu foișor țărănească la români*, în S.C.I.A., V, 1958, nr. 1.

¹² PAUL H. STAHL, *Locuințele țărănești cu două caturi la români*, în S.C.I.A., IV, 1957, nr. 3—4.

printr-un coridor acoperit. Uneori acest coridor este suspendat la înălțime (pînă la 2 m). Totdeauna este acoperit cu acoperiș separat de șindrilă.

Casa cu legătură are două variante, după natura construcțiilor care sînt legate:

a) în partea centrală a zonei cercetate, casa este legată cu un acaret (pivniță, șopru);

b) în partea nord-vestică, legătura se face între două case de locuit.

Motivarea acestei construcții este diferită în cele două cazuri. În primul caz ea este dictată de nevoia unei circulații comode și ferite de intemperii și noroi între casă și unul din acareturile principale ale gospodăriei. În cel de-al doilea caz, este dictată de necesități de altă natură, ca, de pildă, exercitarea unei anumite meserii, cum e cea de frînghier, care necesită un spațiu lung pentru desfășurarea firelor de cîneșă. Trebuie spus că, împreună cu prispele caselor respective, spațiul rezultat prin legarea celor două construcții atinge uneori lungimea de peste 20 m.

Casa cu legătură are o evoluție care se continuă și astăzi. Au fost înregistrate case înalte noi prevăzute cu o astfel de pasarelă ce face legătura între casă și bucătăria de vară sau magazie. La aceste cazuri noi de case cu legătură, coridorul de legătură este închis cu un geamlîc și este în același timp locul unde se desfășoară o bogată ornamentație în traforaj ¹³.

CASĂ-FÎNĂRIE-GRAJD

Printre construcțiile noi întîlnite în zonă, sînt și acelea la care casa de locuit, grajdul și fînăria stau sub același acoperiș.

Apariția acestei construcții (vechimea caselor de acest fel înregistrate în jurul anului 1950 era de 10—15 ani) trebuie legată de împuținarea lemnului de construcție și micșorarea loturilor de proprietate. Oamenii au trebuit să-și construiască toate elementele gospodăriei lor pe o suprafață restrînsă și cu material lemnos în cantități insuficiente.

Forma de construcție combinată apare și în alte regiuni ale țării tot ca un fenomen destul de recent (Moldova de nord, Muscel) și determinat de aceleași împrejurări. Casa legată cu șura și grajdul adăpostite de un singur acoperiș din Transilvania este însă mai veche, are o altă organizare și se leagă de construcțiile sașilor din Transilvania ¹⁴.

DECORUL CASELOR ȚĂRĂNEȘTI VÎLCENE

Casele vîlcene nu prezintă bogăția ornamentală a celor gorjene. Decorația lor este mult mai sobră sau, în cele mai multe cazuri, lipsește. Această situație trebuie pusă în legătură cu situația economică deosebită a celor două zone. Gospodarii din depresiunea Tîrgu-Jiului erau mai înstăriți și aveau posibilități economice mai mari decît cei ce trăiau pe culmile împădurite ale zonei cercetate. Acest lucru este evident mai ales în centrul zonei, unde ornamentația este mai redusă decît în părțile vestice și estice.

¹³ GRIGORE IONESCU, *Arhitectura populară românească*, București, 1957; FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitec-*

tura populară românească. Regiunea Pitești.

¹⁴ ROMULUS VUIA, *Le village roumain de Transylvanie et du Banat*, București, 1937.

Decorul caselor vechi vîlcene este realizat prin creșterea lemnului fațadei. Crestăturile apar la stîlpii prispei și la grinda principală a prispei, numită « corună ». Ele sînt uneori bine executate și se poate vorbi în această privință de o anumită unitate decorativă a zonei cercetate. Astfel poate fi remarcată forma caracteristică a stîlpilor din partea de nord-vest a zonei, cu centrul în Slătioara, unde stîlpii sînt lucrați în volume de trunchi de piramidă unite la baza lor mare. Rezultatul este un stîlp asemănător cu acea ciudată « Coloană infinită » a lui Brîncuși (aflată în Tîrgu-Jiu).

Vechile case țărănești cunoșteau și ornamentația în relief de tencuială. Aplicațiile sînt uneori albe, alteori colorate. Principalele motive decorative folosite sînt rozeta, cercul, silueta de păsări și stilizări de vegetale, dintre care preferat este bradul¹⁵ și vița de vie. Uneori decorul cuprinde inițialele proprietarului și anul construcției casei, încadrate în chenare de motive geometrice simple, repetate (triunghiuri, romburi, linii șerpuite).

Casele noi vîlcene au o gamă mai bogată de elemente decorative. Din decorul vechi, casa nouă a preluat creșăturile și aplicațiile de tencuială, însă în forme schimbate. Crestăturile făcute pe lemnul caselor noi și cu deosebire al porților dovedesc o anumită influență a lucrului în lemn practicat în fostele școli de meserii și a creșăturilor zise « în stil național » folosite de casele orășenești care copiau vechea tehnică a creșăturilor țărănești, aducîndu-i însă modificări. Aceste modificări țineau mai ales de « corectarea » neregularităților creșăturilor țărănești. Se ajungea în acest fel la creșături în motive geometrice foarte regulate, rigide și lipsite de căldură, caracteristici opuse calităților fundamentale ale creșăturilor în lemn țărănești.

Reliefulurile de tencuială la casele noi sînt și ele influențate de meșteșugul zidarilor de la oraș. Ele sînt uneori colorate, iar motivele ornamentale se grupează la cornișe și în jurul ferestrelor, după modelul caselor orășenești.

Genul de decor care apare însă aproape exclusiv la casele noi este așa-numitul traforaj, propriu vorbind scînduri tăiate cu ferăstrăul după un șablon. Traforajul împodobește uneori frontoanele foișoarelor în două ape ale caselor noi și este plasat și sub streșina acoperișului.

O schimbare esențială în aspectul caselor noi vîlcene este adusă însă de întrebuițarea unui material nou de construcție, cărămida. Astăzi, în zona cercetată se poate spune că este pe cale de formare un nou stil al arhitecturii țărănești, și anume acela al caselor cu coloane și arcade. Diversitatea fațadelor la care apar aceste elemente este foarte mare. Arcadele au diverse deschideri; unele dintre ele sînt surprinzătoare prin noutatea lor. Frecvent apar arcadele în semicerc, în acoladă și trilobate. Meșterii țărani îmbină în mod armonios diferitele deschideri de arcade atunci cînd construiesc case cu coloane pe două nivele. De obicei, nivelul inferior are arcade în semicerc, iar nivelul superior arcade trilobate. Iar atunci cînd nivelul superior are arcade în semicerc, nivelul inferior leagă stîlpii cu grinzi drepte din beton.

Sistemul ornamental al caselor noi este îmbogățit și de apariția a ceea ce se numește în zona vecină a Argeșului și Muscelului « război », o supra-

¹⁵ P. H. STAHL. *La dendrolatrie...*; P. PETRESCU, *Pomul vieții în arta populară din România*, în

S.C.I.A., IX, 1961, nr. 1.

înălțare a zidului dintre tavan și cosoroaba acoperișului. Pe război apar deseori aplicații de tencuială colorată și elemente de tâmplărie fasonate.

★

Monumentele istorice civile și religioase din zona cercetată au exercitat, fără îndoială, o anumită influență asupra arhitecturii țărănești, după cum și aceasta va fi transmis unele elemente proprii vieții țărănești marilor construcții ale curților boierești sau ale mănăstirilor.

Despre sensul de influențare al unora din aceste elemente nu se pot spune în stadiul actual al cercetărilor prea multe lucruri. Se poate doar constata coexistența acestor elemente la ambele categorii de arhitectură.

Foișorul, element arhitectonic de prim ordin, care caracterizează întreaga arhitectură vilceană, apare în forme admirabile la marile mănăstiri. Hurezul, Sărăcineștii au splendide exemplare bogat împodobite. Aceste foișoare sînt așezate pe intrări de pivnițe, intrări cu totul asemănătoare celor de la casele țărănești. Această asemănare există atît între formele boltite ale intrării, cît și între ușile de zăbrele de la gîrlici, elemente care se întîlnesc și la construcțiile mănăstirești, și la cele țărănești.

Pe de altă parte, arhitectura vilceană cunoaște și ea exemplare bine dezvoltate și foarte vechi de case cu foișor țărănești. Într-unul din satele nordice ale zonei, Bărbăteștii, domină casa cu foișor. Foișorul de Bărbătești este integrat organic în construcția casei, arătînd o experiență mare a meșterilor.

O serie de alte elemente și cu deosebire cele legate de ornamentarea caselor pot fi de asemenea legate de arhitectura monumentală. Așa este, de pildă, coloana în torsadă, folosită din ce în ce mai frecvent la construcțiile țărănești de case. Frumoasele coloane de la Hurez, imitate într-o primă etapă de micile biserici de la sate (Urșani, Măldărăști), cu mijloace reduse însă la zugrăveală, sînt astăzi pe cale să se generalizeze la casele țărănești. Construcțiile țărănești de azi au la fațadă coloane ușor răsucite. Răsuceala coloanelor se face aparent printr-o tencuială marmorată sau prin prelungi striaii ușor răsucite.

Poate că același model îndepărtat al coloanelor răsucite de la mănăstiri să aibă o legătură și cu stilpii « șerpuiți » gorjeni.

Alături de monumentele religioase, cele civile au și ele elemente comune cu arhitectura țărănească. Arcadele trilobate de la culele din Măldărăști se întîlnesc azi la nenumărate exemplare de case țărănești noi, construite din cărămidă.

Elementele de fortificație sînt de asemenea comune culelor și acelor case întărite țărănești care fac tranziția de la casa simplă țărănească înaltă la construcția de apărare boierească. Același gîrlici cu dublă intrare apărută de uși masive, aceeași pivniță cu ziduri de mari grosimi, în care sînt tăiate ferăstruici înguste. Scara de acces la încăperile de locuit este ascunsă vederii și este apărută de zidărie puternică. Asemănarea merge pînă la construcțiile de încălzit și de pregătit mîncarea. În cula Grecenilor din Măldărăști, în ascunzătoarea de sub acoperiș, este construită o vatră cu corlată la fel cu cele din casele țărănești.

O notă comună arhitecturii monumentelor și celei țărănești o constituie marea răspîndire a picturii exterioare. Bisericile de sat au pereți întregi

zugrăviți în partea exterioară. Aceeași predilecție pentru culoare se observă și la numeroasele troițe și cruci de drum sau de fântini, care te întâmpină la fiecare pas cu zugrăveală în culori vii. Culoarea apare deseori și la casele de locuit țărănești, care au uneori pe pereți pictate scene sau peisaje.

În sfârșit, una din cele mai importante asemănări între cele două categorii de arhitectură este aceea a folosirii unei anumite tehnici de zidărie. Este vorba de construirea zidului din șiruri alternante de piatră și cărămidă. Variantele acestui fel de zidărie au fost expuse în capitolul referitor la tehnică. În acest caz este vorba de un procedeu vechi de construire al arhitecturii monumentale românești. Aceasta a întrebuițat piatra și cărămida înainte ca aceste materiale să fie folosite de arhitectura țărănească locală, bazată pe lemn.

Legătura cu arhitectura țărănească din zonele vecine se manifestă în special către marginile zonei cercetate. Desigur că unele elemente comune arhitecturii țărănești a Gorjului, Vâlcei și Argeș-Muscelului se datorează faptului că aceste zone se află situate într-o mare unitate naturală, și anume în regiunea subcarpatică. Această unitate geografică și economică oferea condiții de dezvoltare asemănătoare pentru arhitectura țărănească. Există însă unele note particulare fiecăreia dintre zone, care apar în forme modificate sau cu frecvențe reduse și în celelalte.

Influența zonei Argeș-Muscel se manifestă prin apariția în partea estică a zonei cercetate a fațadei muscelene caracterizate prin arcadele plate de tencuială. În aceeași parte a zonei, apare cu mai mare frecvență « războiul », răspîndit mult la casele noi din Argeș-Muscel.

Casa înaltă cu ambele caturi de lemn, care apare la limitele vestice ale zonei, se leagă de arhitectura țărănească a Gorjului. Același lucru se poate spune și despre răspîndirea mai mare a sculpturii în lemn tot înspre vest.

Dacă elementele de arhitectură din zonele vecine pătrund dinspre ambele zone, trebuie spus, totuși, că legătura zonei noastre cu cea a Argeș-Muscelului este mai puternică decît cu a Gorjului. Aceasta se datorește faptului că marea cale de pătrundere a Oltului a apropiat mult mai mult cele două maluri ale sale decît s-a putut întîmpla în vest, unde culmile înalte au făcut ca legăturile dintre Gorj și Vâlcea să fie ceva mai anevoioase.

Difuzarea influenței arhitecturii țărănești vîlcene în cele două zone învecinate se face în mod inegal. Foișorul vîlcean se întinde mult spre est, exemplare frumoase întîlnindu-se în Argeș și Muscel, ca, de altfel, și mai departe, pînă la Buzău. În schimb, el trece rar peste apa Oltețului, valea acestui rîu constituind una din cele mai clare limite. Aceeași situație se continuă la vest de Olteț, pînă spre Dunăre, vechiul foișor lateral cu acoperiș în trei ape întîlnindu-se în cazuri rare.

OLĂRIA ȚĂRĂNEASCĂ DIN VÎLCEA

de PAUL HENRI STAHL
și PAUL PETRESCU

Studiile de istorie a ceramicii românești au lămurit o parte din problemele olăriei țărănești. Monografii de centre sătești sau de regiuni grupînd mai multe centre după asemănările și așezarea lor geografică urmează să completeze și să dezvolte cunoașterea acestei ramuri a artei populare. Una din regiunile care merită să rețină atenția prin olăria ei țărănească este Vîlcea, așezată în nord-estul Olteniei, mărginită la nord, spre Transilvania, de înălțimile Carpaților, la răsărit, spre Muntenia, de valea Oltului, la apus, spre Gorj, de valea Oltețului și terminată la sud prin dealurile ce o despart de Romanați. Muzeele înfățișează adesea vase de lut deosebit de frumoase lucrate în Vîlcea; cele mai cunoscute sînt ale Hurezului. Este vorba aproape totdeauna de piese aparținînd secolului al XX-lea și, mai rar, al XIX-lea.

Deși olăria regiunii este, poate, printre cele mai renumite, publicațiile asupra ei sînt relativ puține. Astfel, o lucrare mai veche ¹ semnala încă din 1938 existența centrului de la Buda, a celui de la Dăiești (cu 75 de olari), a Hurezului (cu 30 de olari), a Rămeștilor (cu 4 olari); centrul de la Hurez era descris pe scurt, dar precis, caracterizîndu-se principalele lui aspecte. Mai tîrziu, o altă lucrare descrie în cîteva pagini ² tot Hurezul, dînd indicații prețioase în special asupra tehnicii de lucru. O monografie dedicată exclusiv Hurezului apare în 1954 ³. În sfîrșit, într-o lucrare privind ceramica românească în general se descriu cîteva din caracteristicile Hurezului și ale celorlalte patru principale centre din Vîlcea: Buda, Vlădești, Dăiești, Slătioara ⁴. Reproduceri ale ceramicii din Hurez se găsesc în lucrări mai vechi dedicate artei populare românești, cum ar fi cea publicată de Al. Tzigara-Samurçaș ⁵ și, mai ales, lucrarea prof. Gheorghe Oprescu ⁶, în care se fixează unele din trăsăturile de bază ale ceramicii românești.

¹ *Ceramica românească*, București, 1938.

² GEORGETA SIMIONESCU, *Un sat de olari din județul Vîlcea*, 5 p.

³ PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, *Ceramica din Hurez*, București, 1954.

⁴ PAUL H. STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară în Republica Populară Română. Ceramica*, București, 1958.

⁵ *L'art du peuple roumain*, Geneva, 1925.

⁶ *Peasant art in Roumania*, Londra, 1929.

Dealurile Munteniei și Olteniei au adăpostit de-a lungul timpului un mare număr de meșteșugari, grupați pe sate după specialități. Deși meșteșugurile erau dezvoltate și în regiunea de cîmpie, totuși concentrarea maximă a meșteșugurilor și, implicit, a meșteșugurilor artistice era în regiunea de deal. Acolo, mai întii, așezarea era bine ferită; apoi produsele acestor meșteșuguri serveau populației ca mijloc de a-și câștiga existența într-o regiune în care culturile cerealiere nu se puteau dezvolta. Într-adevăr, din vremea a căror viață se cunoaște prea puțin, țărani din regiunile de deal și munte plecau cu produsele lor spre cîmpie, înapoiindu-se cu alimente, de obicei grîu și porumb. Centrele de care ne ocupăm în cele ce urmează sînt și ele așezate într-o astfel de regiune: în Vîlcea lucrau pînă de curînd un mare număr de meșteșugari tradiționali.

Între Olt și Olteț, printre dealurile din jumătatea de nord a Vîlcii, se află situate cele mai însemnate centre olărești ale regiunii; Hurez-Olari este așezat chiar sub munte, pe o culme de deal, și formează o suburbie a tîrgușorului Hurez, în apropierea mănăstirii Hurez, ridicată de Constantin Brîncoveanu la începutul veacului al XVIII-lea. Buda stă tot pe culmea unui deal, în apropiere de Rîmnicu-Vîlcea; Vlădeștii sînt situați pe șoseaua ce leagă Rîmnicu-Vîlcea de Olănești; Slătioara stă în apropierea apei Oltețului, graniță între fostele județe Vîlcea și Gorj și, în același timp, loc de întîlnire a două însemnate zone etnografice; în sfîrșit, cel mai sudic centru este satul Dăiești.

Folosind datele publicate și mai ales informațiile care au putut fi culese la fața locului, expunerea de față dorește să descrie mai întii, pe rînd, olăria și producerea ei în fiecare din aceste centre. În cuprinsul acestei descrieri se menționează în chip special termenii locali, care îmbogățesc limbajul de specialitate. Apoi, într-o a doua etapă, se arată deosebiri și asemănările dintre aceste cîteva centre vîlcene; în sfîrșit, lucrarea se încheie precizînd locul ceramicii locale în cadrul celei românești. Ținînd seama de faptul că informațiile pe care se întemeiază studiul se referă mai ales la prima jumătate a acestui secol și puțin la cel de-al XIX-lea, nu se poate trata și dezvoltarea istorică a acestor centre, ci numai caracterizarea lor pentru vremea la care au putut fi cunoscute.

SLĂTIOARA

Olarii din Slătioara cunosc deosebit de bine însușirile diferitelor argile aflate în cuprinsul satului. Ei dozează, după calitatea fiecăreia, cantitatea de nisip pe care o vor amesteca apoi în pastă. Această cantitate este legată și de calitățile necesare pastei pentru fiecare categorie de vase; astfel, spre pildă, vasele de pus pe foc au mai mult nisip în compoziție, iar urcioarele trebuie produse dintr-un lut special, adus din locuri anume, altfel pasta se crapă în momentul cînd se strînge vasul la gură, în faza finală a formării urciurului.

Lutul, cumpărat de obicei în schimbul unor oale gata lucrate, este adus în gospodărie și pus în «gropniță», un loc înconjurat de scînduri («blane»). Înmuiat cu apă de 5—6 ori pe zi, lăsat să dospească timp de o săptămînă, lutul este apoi frămîntat cu mîna și ales de impurități una sau două ore. Uneori este bătut cu un mai de lemn chiar în gropniță. Se formează

apoi din el « turte » care se duc în casă, unde se așază pe o pardoseală de scânduri presărată cu nisip cernut ; bătrînii așezau în trecut lutul pe o piele de vițel. Apoi lutul este « jucat » cu picioarele 3—5 ore, ca să nu mai aibă gogoloașe (« dureri »). Cînd lutul trebuie amestecat cu nisip, acesta se adaugă treptat în timpul jucatului. Pămîntul este călcat de obicei cu călcîiul piciorului drept, apoi este strîns la un loc, fie dintr-o parte, fie din patru, și iar este jucat, operație care se repetă de 8—9 ori. La sfîrșit lutul se împarte în două-trei turte, fiecare din ele subîmpărțită în douăzeci de « gogoloaie » (sau « bruși »), care se bat în mînă și se curăță fiecare în parte.

Vasele se formează pe roată cu ajutorul pieptenului de lemn (« sîmcea »). Roata, alcătuită dintr-o roată mică superioară (« rostoghilă ») și o « roată mare » inferioară, unite printr-un « fus », este sprijinită cu un « bold » (sau « piuliță ») de fier într-o piatră. Piciorul olarului este așezat pe o prăjină (« plimbă ») fixată sub lavița pe care stau grămăjoarele de lut. Uscarea vaselor se face de obicei în pod și durează pînă la o săptămînă. Decorarea, înainte vreme constînd din așezarea de humă albă pe vasul crud, înainte de ardere, se făcea spre mijlocul secolului cu var sau humă după ardere.

Cuptorul are pereții din « zid de piatră și cărămidă », înconjurat de un « gârduș » de nuiete împletite, și adăpostit uneori sub o « polată », acoperiș sprijinit în patru pari, la colțuri. Peretele, gros de 20 cm, este străbătut de două « guri » aflate la nivelul solului. În interior stau două « căminețe », formînd vatra ; între căminețe trece un șanț, care le înconjură și pe margine. Cuptorul, de secțiune circulară, este înalt de 100—110 cm și are la partea superioară diametrul interior de 110 cm, lărgindu-se ușor spre bază. Vasele de lut se sprijină pe căminețe, lăsînd șanțurile libere pentru așezarea lemnului de foc și circulația căldurii. Deasupra vaselor, la partea superioară a cuptorului, se îngrămădesc cioburi. Focul se face mai întîi cu țandări de lemn, sparte, amestecate cu lemne rele de fag. Apoi se pun lemne care dau o căldură mai mare. După ardere se observă o gradație în culoarea vaselor, mai roșii la cele de deasupra, mai negricioasă la cele dedesubt, unde oxidarea s-a petrecut incomplet.

După ardere se scot din cuptor și se decorează cu o pensulă din păr de porc (« feletig »), înmuiată de obicei în var. Decorul, extrem de simplu (puncte, linii drepte, valuri, stele), pare a fi suferit o decădere față de secolul al XIX-lea. Cornul nu se folosește și nici smalțul.

Formele caracteristice sînt cele de capacitate. Notăm astfel oala de la 1/4 de litru pînă la 10 litri (« toitan ») capacitate ; urcioare pînă la 10 litri capacitate, compuse din « foale » (partea centrală umflată), « gît », « mînușă » ; borcane de nuntă pentru așezat pe foc, înalte pînă la 45 cm, cu două mînuși apropiate ; castroane de copt, forme noi, înalte de 18—20 cm și cu diametrul de 35 cm ; « borcane » cu capacitate pînă la 15 litri, borcane de dimensiuni mijlocii cu capacitate între 2 și 8 litri (numite « piricuș ») și borcane mici, cu capacitate de 1—2 litri (numite « bobici ») ; se mai lucrează « ghivece » pentru spălat sau pentru copt ; se fac și ghivece de flori (« florare », « saccii ») ; rar se găsesc și « olane » pentru fumurile sobelor, greu de lucrat, întrucît gura unuia (« uзнă ») trebuie să intre perfect în capul celuiilalt. Ca o particularitate a producției locale, notăm lipsa străchinilor.

Oamenii schimbau vasele pe produse alimentare : « ...satul nostru nu face porumb și atunci facem oale și mergem la vale după porumb ; dacă nu făceam oale, muream de foame aici », spune un olar bătrîn. Direcția obișnuită



Fig. 1. — Olar din Hurez lucrînd la roată.

a deplasării lor era deci spre sud, spre cîmpie. Ei coborau cu carele încărcate cu oale pe Tăria, pe Olteș, pe Cerna, pe Luncavăț, ajungînd la Craiova, Bălcești, Caracal, Drăgășani. Spre est treceau Oltul și ajungeau la Golești, Găiești, Roșiorii de Vede. Zilele de tîrg erau căutate în mod special, întrucît permiteau o desfăcere mai rapidă a produselor. Fiind în vecinătatea Gorjului, mergeau uneori pe drumul de sub munte, spre Baia de Fier, Cernădia, Novaci, Zorlești, Albeni. Puteau fi întîlniți la bîlciurile din Polovragi (de sfîntul Ilie), la Alimpești, la Gugiulești (de sfîntul Dumitru), la Grădiște (vinerea) sau în tîrg la Hurez.

DĂIEȘTI

Spre mijlocul secolului al XX-lea, în Dăiești lucrau aproape 50 de olari, centrul avînd o producție bogată. Activitatea lor nu se desfășura însă în chip egal de-a lungul întregului an. De obicei lucrau mai intens primăvara, timp de aproximativ o lună de zile, și toamna, după terminarea muncilor agricole celor mai însemnate.

Materia primă de lucru era luată de pe teritoriul comunei. Olarii cunoșteau calitatea diferitelor argile și amestecul ce trebuia făcut între ele pentru ca vasele să nu se spargă la foc. După aducerea a una sau două căruțe de pămînt care se așeza în curte, apărat de animale într-un « hîmbar » (spațiu înconjurat de scînduri), era lăsat « să-l pătrundă soarele », să se fărîme.

Fig. 2. — Unelte pentru decorarea vaselor la Hurez.



Apoi se toarnă apă, cu care « dospește » una sau două zile. După aceea, olarul ia lutul în casă, cantitatea necesară pentru aproximativ 40 de oale (« trei troci »), și îl pune pe podea « să-l joace, pe un țol de cînepă sau de lînă ». Jucatul constă în apăsarea cu piciorul, cu « călcîiul sau muchea », pe rînd cu un picior și cu celălalt, mergînd într-un sens și într-altul în jurul grămezii de lut. Cînd lutul se întinde, îl strînge grămadă și apoi iar îl calcă ; operația se poate repeta pînă la cinci ori. Frămîntatul încetează cînd lutul « pare că unge la mînă ». Apoi îl frămîntă cu mîna, mărunț, pentru a scoate pietricelele din pastă. Tăiat cu o sîrmă din grămadă (« brazdă ») în « feliuțe », lutul este frămîntat în mînă, formînd din el bulgări (« gogoloaie ») pe care-i pune pe masă. Înainte de a-l lucra pe roată, îl ia din nou în palmă și îl bate.

Roata olarului are un disc mai mare așezat jos (« roată ») și altul mai mic (« tîrcol »), făcute din fag sau stejar. Un « fus » de stejar le unește. Jos, un « bold » de fier termină fusul și îl fixează într-o « piuliță » de oțel, de cremene sau, după obiceiul bătrînilor, într-o măsea de cal. Sus, fusul, mai îngust, este prins de o « laviță ». Alături de roată olarul are un scaun (« scamn ») pe care stă, în timp ce picioarele le reazemă pe o stinghie (« proptă »). Lîngă el, pe masă, stau o cîrpă (« țol ») pentru șters mîinile și o scîndură subțire de prun sau nuc (« fichiaș ») cu forma asemănătoare unui trapez, avînd latura cea mare dreaptă și celelalte rotunjite. Fichiașul ajută la formarea vaselor ; el corespunde « pieptenelui » folosit în alte centre.

Vasul este lucrat pe roata în mișcare la fel ca în alte părți, astfel încît nu ne oprim asupra acestui aspect. Notăm unele particularități de tehnică sau terminologie. Astfel, bulgării de pămînt pregătiți sînt în formă de pară. La vasele mai mari, cu coadă, mînușa vaselor este luată dintr-un lut special pregătit (« mînușar »). Olarul formează vasul (« lucrează la oale ») cu ajutorul fichiașului ; în timpul lucrului, din interior și chiar de pe afară se elimină lichid și argilă (« ciorbă și nămol »). Vasele stau la uscat pe polițe, în casă, întrucît la soare se pot sparge. Uscarea durează 3—4 zile, termen ce variază după căldura și umiditatea atmosferei. Vasele uscate stau în pod pînă se strînge o cantitate suficientă pentru a umple două-trei cuptoare. Într-un cuptor intră cam 150 de vase mari și 200 mai mici.

El este construit după metoda tradițională larg răspîdită, ce folosește roata de car. Se așază roata ; pe marginea ei se fixează vertical scînduri. Un gard (« grădea ») din nuiiele de alun sau de fag împletite, mai larg decît cercul format de scîndurile verticale, formează peretele exterior al cuptorului. Între gard și scînduri se varsă pămînt care se bate bine cu maiul după ce a fost udat în prealabil. Un cuptor se ridică în două — trei zile de lucru. După

uscarea lutului, scîndurile și roata se dau la o parte. Rămîne la exterior gardul din nuiele, care susține pereții cuptorului. La nivelul solului se lasă deschise în perete două guri pe unde se alimentează focul. În interior, o vatră din cărămidă (« mălai ») înălțată cu 20 cm este înconjurată de un șanț (« scripturi »), care uneori desparte vatra în două și unește gurile cuptorului între

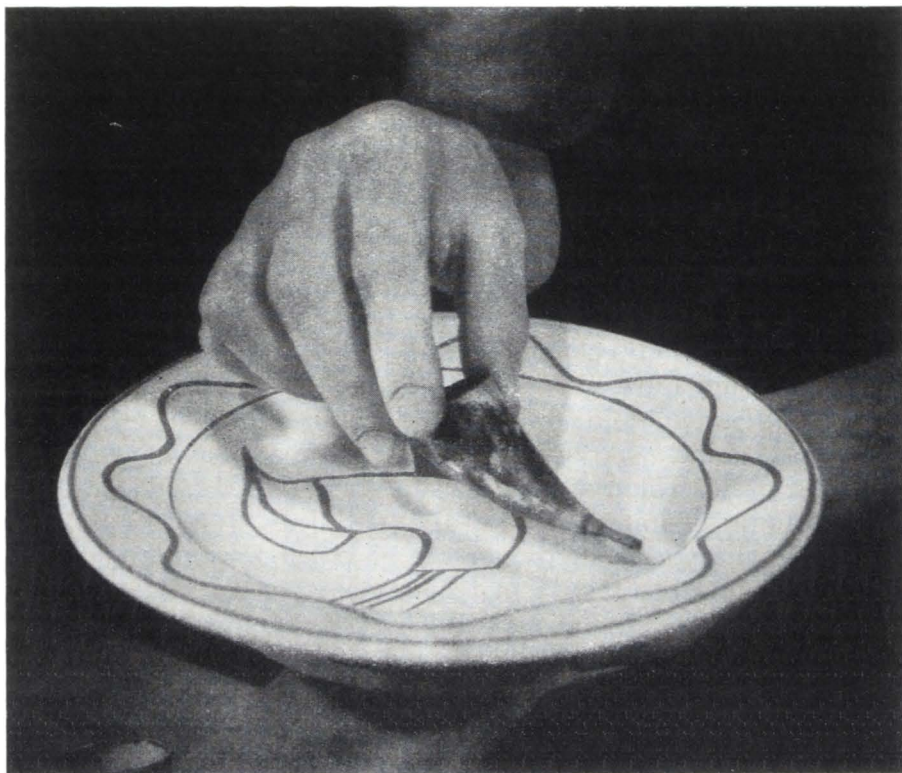


Fig. 3. — Decorarea vasului cu cornul.

ele. Grosimea peretelui este de 50 cm. În interior, diametrul cuptorului este de 100 cm în partea de sus și 120 cm jos.

Vasele, așezate cu meșteșug pe vatră, suprapuse, pînă la nivelul superior al cuptorului, sînt arse cu lemne de fag timp de 6—7 ore. Focul este întărit gradat; la început se arde putregai de fag, apoi lemn tare.

Olarii lucrează urcioare cu capacitate variind între 1 și 6 litri, alcătuite dintr-o parte bombată (« urciorul »), din « gît », adăugat după terminarea primei părți, și « mînușă ». Se lucrează și oale — vase de pregătit mîncarea cu capacitate între 1/2 litru și 20 de litri (« oale mari »); străchini pentru mîncat; căni pentru băut; castronul are forma străchinii, cu pereți drepți, adîncă, dar este mai mare (diametrul obișnuit al străchinii este de 20 cm, iar al castronului de 30 cm); borcanele și oalele pot avea un capac. Rar, se lucrează « putinei cu mîtcă », vas îngust de bătut laptele, înalt de 30—35 cm. Oalele cele mai mari se lucrează din două bucăți înădite. Figurine nu se modelează.

La împodobirea vaselor ajută și femeile. Decorul obișnuit este făcut cu o pensulă (« mătăuz »). Pentru desenarea motivelor se folosește huma

albă, adusă din apropierea satului. Pentru « moși » se lucrează vase speciale, albite cu humă în jumătatea de sus, sau cu motivele desenate cu smalț. Smalțul, rar folosit, se prepară din aramă arsă în cuptorul de oale și măcinată apoi la rîșnița de mînă. Motivele obișnuite de decor sînt linia dreaptă (« ver-gile »), linia ondulată (« șerpălău ») și zigzagul, steaua (compusă din mai multe linii de dimensiuni egale ce se întretaie într-un punct), bradul, crucea, punctele (« punte »).

Odată arse în foc, oalele erau vîndute chiar de către olari, cînd aveau care și cai (sau boi), ori erau date spre vînzare la chirigii. Drumurile obișnuite



Fig. 4. — Străchini puse la uscat, în Hurez.

duceau spre sud, în cîmpie, pînă la Dunăre, trecînd prin Corabia, Caracal, Bechet, Turnu-Severin, Turnu-Măgurele, Roșiori. Mai demult, bătrînii mergeau și la Zimnicea. Călătoriile durau de obicei două săptămîni. Spre munte urcau numai în timpul « moșilor », către Păușești; spre Olteț, la apus, mergeau în timpul recoltării porumbului. Oalele se schimbau în regiunea de cîmpie pe produse: o oală de lut pentru conținutul ei în grîu ori porumb în anii de secetă, sau de două ori conținutul ei în anii cu recoltă bună; rar, se schimbau pe cartofi.

BUDA ȘI VLĂDEȘTI

Cele două centre din apropiere de Rîmnicu-Vîlcii, Buda (unde lucrau spre mijlocul secolului aproximativ 20 de olari) și Vlădești, aprovizionau în special piața Rîmnicului Vîlcii, de unde cumpărau nu numai orășenii, ci și țărani din satele învecinate. Întrucît producția acestor două sate este asemănătoare în ce privește modul de pregătire al pastei, formele și decorația, le descriem pe ambele deodată.

Pasta este compusă din argilă în care se amestecă în mod obișnuit nisip mărunt, trecut prin sită; cantitatea de nisip variază după locul de unde

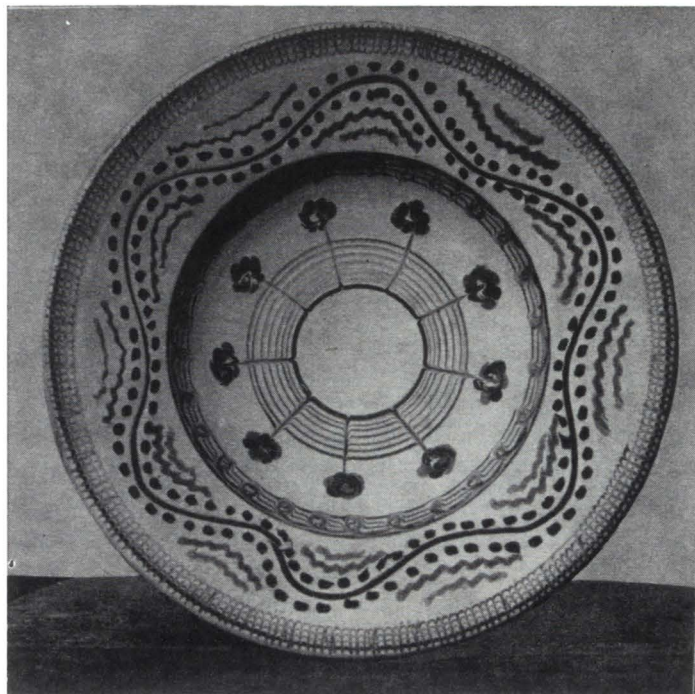


Fig. 5. — Farfurie nouă din Hurez decorată cu motive geometrice.

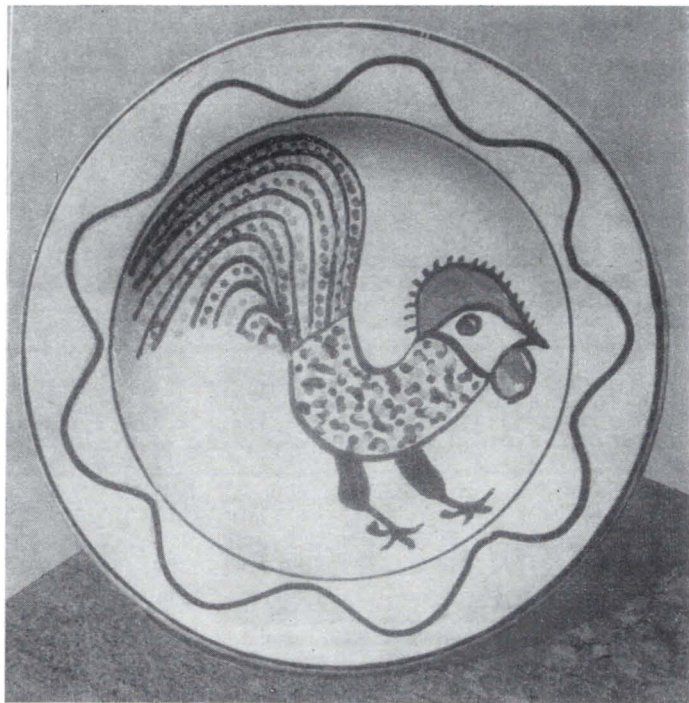
se ia lutul și vasele care urmează să fie făcute. În general se adaugă însă cam 1/10 nisip. Lutul, scos din cariere nu prea adânci, este adus acasă cu carul; sînt aduse unul sau două care, acestea se pun la dospit între blăni, într-o « gropniță ». La dospit lutul stă între una și două săptămîni. În acest timp, este înmuiat zilnic cu apă (« ca să se lege »); din cînd în cînd îl frămîntă cu picioarele și cu mîinile.

Înainte de a fi lucrat, lutul se scoate dintre blăni și este pus pe jos, fie pe un țol (dacă podeaua este de pămînt), fie pe o pardoseală de cărămidă, și este călcat; bătrînii îl călcau pe o piele de vită, obicei ce se păstrase încă în primii treizeci de ani ai acestui secol. Pe țol sau pe cărămizi se presară nisipul mărunt, care pătrunde în pastă în timpul frămîntării. Călcarea se face cu un singur picior, de jur împrejurul grămezii de lut (« îl dă roată »). Lutul este călcat de trei ori, după care este adunat la un loc; dacă stă pe un țol, este « tras cu țolul de-l face vălug ».

Urmează tăiatul vălugului cu sîrma, în bucăți nu prea subțiri, pentru a scoate impuritățile care, eventual, s-au strecurat și pentru a mesteca mai bine pasta, care este luată din nou la călcat. Apoi lutul este făcut « roate » care se pun pe laviță, lîngă roata pe care se formează oalele. Din « roată » se scot « gogoloi », unul cîte unul, care sînt lucrați pe rînd. Nu se scot mai mulți gogoloi deodată, fiindcă se usucă prea tare.

După formarea pe roată (compusă obișnuit din două discuri de lemn unite printr-un ax solidar), se așază oalele pe « doage » la uscat, chiar în atelierul olarului. Vara uscarea durează două-trei zile, iarna se întîmplă ca oalele să stea pînă la două săptămîni. Odată uscate, vasele sînt puse în cuptor, neornamentate. Cuptorul are forma obișnuită, cea mai răspîdită, asemănătoare cu un butoi sau cu un trunchi de con mai îngust în partea de sus. Cuptorul are două guri unite printr-un șanț (« scripturi ») care există și pe marginea interioară a cuptorului. Vatra este împărțită în două părți

Fig. 6. — Farfurie nouă din Hurez decorată cu cocoș.



(« mălaie ») în formă de semicerc, separate de șanțul central ce unește gurile cuptorului. Dimensiunile obișnuite sînt: înălțimea 120 cm, diametrul interior 140—150 cm, grosimea peretelui 30—35 cm, lățimea gurii 50 cm, înălțimea ei 35 cm. Pereții sînt alcătuiți din lut, dar există și cuptoare de cărămidă; cele din lut au pe margini o împletitură de nuiel pentru susținere. Este interesant că pentru adăpostirea cuptoarelor există construcții speciale, al căror acoperiș poate fi înlăturat în partea de deasupra cuptorului (« obloane la polată »), ca să nu ia foc cînd se ard oalele.

Arderea este făcută cu meșteșug și supravegheată cu atenție; pot fi deosebite două arderi: prima, care durează 9—10 ore, se face cu buturugi și lemne moi, care nu dau căldură prea mare; apoi se dă un foc cu țandări bune, subțiri, care provoacă o ardere iute, ce durează cam o oră. După alte 10—12 ore se scot vasele din cuptor. Urmează ornamentarea cu humă și

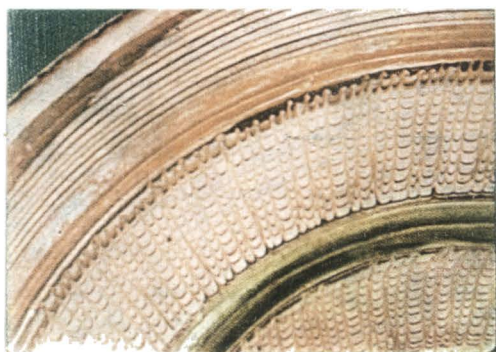


Fig. 7. — Detalii decorative la străchini din Hurez. La stînga, strachină « jirăvită »; la dreapta decor geometric, organizat în benzi.

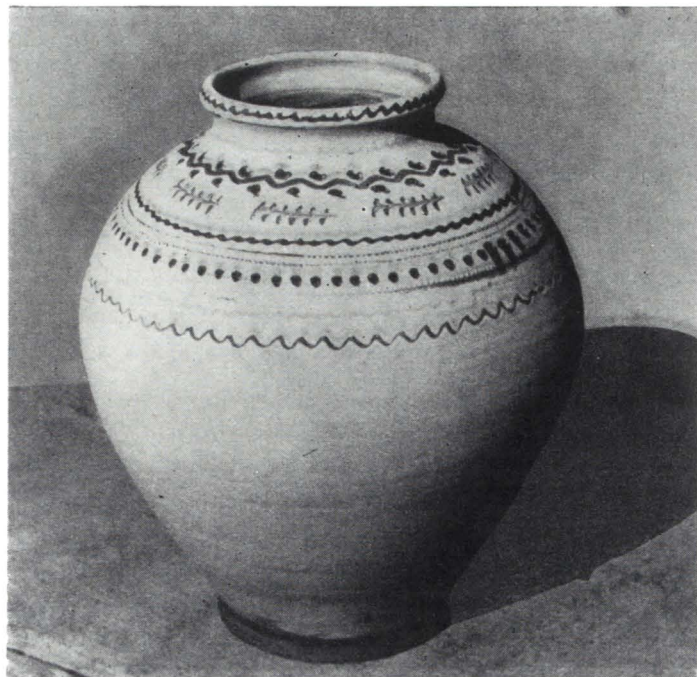


Fig. 8. — Oțetar nou din Hurez.

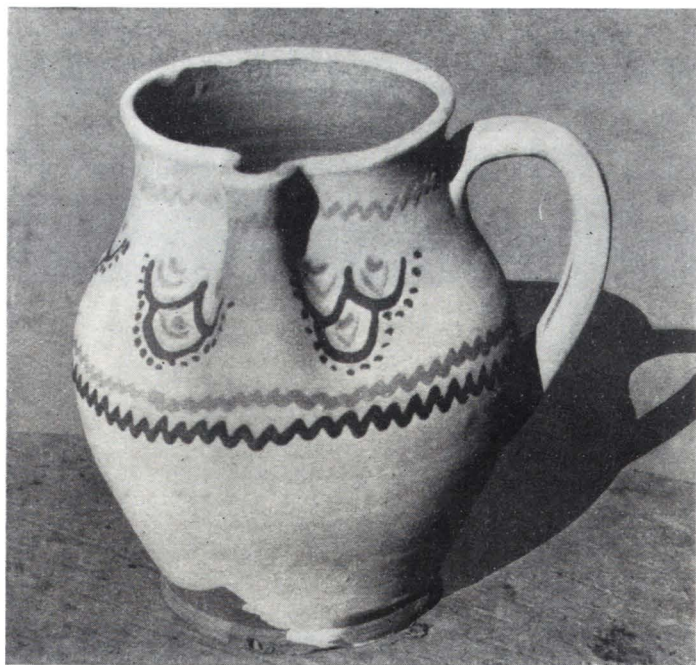


Fig. 9. — Cană nouă din Hurez.

smălțuirea, după care vasele sînt puse a doua oară la cuptor să ardă.

Atrage atenția împărțirea vaselor în cuptor: jumătate din ele sînt arse prima oară («de pîrlit»), neornamentate, iar cealaltă jumătate sînt arse a doua oară («de limpezit»), după ce au fost smălțuite. Oalele care au fost arse o dată sînt așezate în partea de jos a cuptorului, pentru a fi mai întii lovite de flacăra. Această împărțire a cuptorului face ca arderea să se petreacă în bune condiții.

Sînt confecționate oale și ulcele pentru gătit, obișnuite pentru întreaga Oltenie, cu una sau două mânuși și dimensiuni variate (între 1 și 15 litri); urciorul cu gura lătită, circulară (capacitate între 0,5 și 10 litri); borcane decorate cu flori; glastre de flori, numite și «oale de flori» sau «sacsii»; străchini, numite și «caston», iar atunci cînd au dimensiuni mari (cu diametrul între 30 și 50 cm) «ghiveci» sau «ghiveci mare»; se lucrează și cratițe, cu diametru mare, puțin înalte, potrivite pentru plitele noi de oraș, pătrunse și în sate (forma este însă nouă); se întîlnesc cănițe de diferite forme. Interesante sînt figurinele, printre care întîlnim, pe lîngă piesele obișnuite cu origini vechi (oameni, animale), și figurine reprezentînd lucruri legate de tehnica modernă

Fig. 10. — Vas nou de flori
din Hurez.



(mașini de călcat, avioane, revolvere etc.). La unele urcioare vechi, aceste figurine se alipeau în partea de sus, lângă gît, la fel ca la produsele olarilor din Oboga sau Curtea de Argeș.

Ornamentarea este extrem de simplă și nu amintește de loc bogăția decorului întîlnită la produsele Hurezului, dar nici nu rămîne la sărăcia celorlalte două centre mai depărtate, Slătioara și Dăieștii. Fondul vaselor este fie cel roșu, obișnuit pentru vasele nehumuite după ardere, fie cel alb, realizat prin așternerea unui strat de humă albă pe suprafața vasului după prima ardere.

Smalțul apare aproape totdeauna, în special în interiorul vaselor; la exterior ele pot rămîne nesmalțuite (cum este cazul cu cele de mare capacitate, unde smalțul are un evident caracter utilitar). El se așterne pe suprafață peste decorul făcut după prima ardere.

Cînd fondul rămîne roșu, decorul este galben și verde; culoarea galbenă rezultă din huma albă, așa cum se vede sub stratul de smalț cafeniu așternut deasupra ei, după ardere. Dacă fondul este alb (de obicei acolo unde vasul rămîne nesmalțuit), motivele se desenează cu smalț colorat în verde, aproape brun.

Motivul obișnuit este spirala (« melcul »). Îl vedem pe străchini, dar mai cu seamă pe partea bombată a vaselor de capacitate; spirala este de obicei dublată de puncte (« picături ») puse cu cornul, un al doilea motiv, extrem de frecvent și el. Adesea apar liniile încrucișate în formă de X sau în cruce. Valul (numit « șetrang ») întregește gama motivelor celor mai frecvente. Ele sînt aceleași cu ale ceramicii din Hurez, dar bogăția cu care sînt făcute acolo nu se regăsește aici, unde cornul, ca unealtă de împodobire, este mai rar folosit.

Desfacerea produselor se făcea de către fiecare olar, care ducea marfa la târgurile din apropiere. Majoritatea mărfii se desfăcea însă în Rîmniciu-Vîlcea, în orice zi, dar mai ales în zile de tîrg. Alte locuri de desfacere erau Călimăneștii, Sărăcineștii, Jilava; în satele proprii, desfacerea era foarte mică, sătenii din apropiere preferînd să vină în tîrg la Rîmniciu ca să-și cumpere oalele.

Pentru vasele de Hurez și mai ales pentru străchinile cu pereții subțiri este necesară o pastă de calitate deosebit de bună. Diferențele dintre olăria Hurezului și cea din alte centre vîlcene începe deci chiar de la pregătirea argilei. Operațiile tehnice de lucru au fost descrise amănunțit în altă lucrare ⁷; aici nu vom face decît să subliniem unele particularități. Astfel, dospitul se petrece în lăzi mari de lemn, udate din vreme în vreme. Lăsînd argila în timpul iernii afară, înghețul accelerează dospirea, fărîmițează pămîntul și îl omogenizează. Înainte de a fi lucrată, argila este din nou muiată cu apă, bătută cu un mai de lemn chiar în lada unde se află și scoasă (în « turte ») pentru a fi dusă în atelierul de lucru; o turtă ajunge pentru lucrul a aproximativ două sute de vase. Ea este tăiată în felii subțiri cu « cuțitoaia » (lamă mare, tăioasă, cu două mînere de lemn situate la capete), înlăturîndu-se corpurile străine. Feliile se strîng în bulgări (« gogoloți »), puși apoi grămadă spre a reface turta, care este bătută din nou cu maiul. Tăiată a două oară cu cuțitoaia în felii subțiri, gogoloții formați de data aceasta sînt puși într-o ladă la dospit o zi întreagă.

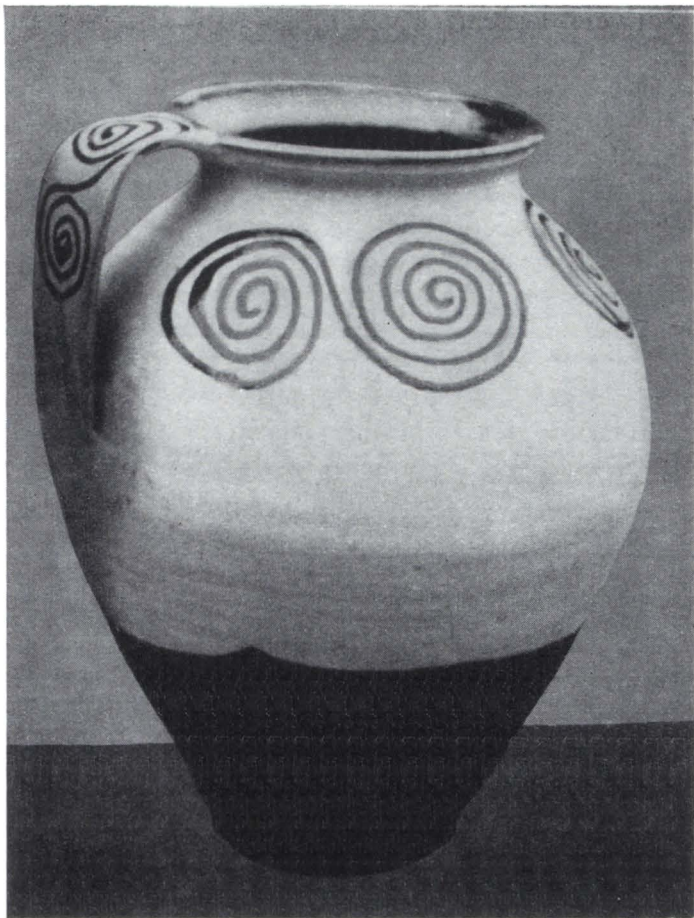
A doua zi argila este scoasă din ladă și pusă pe podeaua așternută cu nisip sau cenușă; înainte vreme și aici era așezată pe o piele de vită care o apăra de impurități. Este « jucată » cu picioarele, apăsînd-o cu « dunga », muchia exterioară. Pasta este succesiv jucată, strînsă la un loc și iar jucată; la sfîrșit pasta se taie în felii paralele cu piciorul, felii care se adună în colac și apoi se așază pe laviță pentru lucru. Înainte de fixarea pe roată, pasta mai este luată în mînă și bătută bine.

Vasele, uscate, sînt arse opt-nouă ceasuri în cuptor și, după decorare și smălțuire, arse a doua oară timp de aproape șapte ceasuri. Cuptorul are pereții din cărămidă și este îmbrăcat în « blane » de fag așezate vertical. O șină de fier poate încinge cuptorul la exterior. Cuptorul este mai îngust la partea superioară și are diametrul maxim la mijlocul înălțimii. Vatra este împărțită în două părți (« mălaie ») printr-un șanț care o înconjură și pe margini. Două guri situate la capetele șanțului ce desparte vatra servesc pentru introducerea lemnului de foc. Vasele nu stau direct pe vatra înălțată cu 30 cm, ci pe cioburi; deasupra, ele sînt acoperite, tot cu cioburi. Într-un cuptor pot intra între 800 și 1 000 de străchini. Înălțimea cuptorului este aceeași ca la celelalte centre vîlcene, de 1,10—1,20 m; diametrul interior maxim de 1,30 m. La a doua ardere, străchinile se așază invers ca la prima ardere: cele care fuseseră în partea de sus stau acum jos.

Străchinile reprezentau în trecut producția aproape unică a Hurezului, situație ce se menține în bună măsură și la începutul acestui secol. Ele sînt adînci, cu margini înalte, pereți drepți. O parte din această categorie de vase, diferite ca format, « taierile », erau mai joase și aveau marginile desfăcute larg. Ca produse de mică importanță trebuie citate micile cești de țuică, solnițele, cănițele de apă, cîmile de apă, ghivecele de flori (numite și aici « saccii »), vasele de flori (« bucheta »), borcanele de untură — ce ajung la 10—12 litri —, urcioarele de mărimi diferite (între 1 și 5 litri), avînd pe mînușă, spre deosebire de celelalte centre vîlcene, o « țîță » pentru băut lichidul.

⁷ PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, *Ceramica din Hurez*.

Fig. 11. — Oală din Buda decorată cu motivul spiralei duble.



Tot atît de atent cît fusese lucrată pasta este executat și decorul. Astfel, în primul rînd, vasul se acoperă cu o angobă (pulbere fină de argilă curată, diluată în apă) care îi netezește pereții în timpul lucrului chiar ; un al doilea strat de angobă este alcătuit din humă albă, formînd fondul pe care se așază motivele decorative ; operația poartă numele de « albit ». La vasele mai noi se poate întîmpla ca decorarea să conște în procedeul întîlnit în acest secol și la alte centre, stropitul vasului cu hume colorate sau chiar cu smalt colorat. Pentru fiecare culoare meșterul are o pensulă anume. Pe vasele cele mai valoroase decorul se execută însă cu cornul și « gaița ». Cornul este alcătuit obișnuit : gol pe dinăuntru, terminat la capătul subțire cu o pană care lasă să se scurgă culoarea cînd este lipit de vas. Pentru fiecare culoare există un corn special. După așezarea culorilor pe vas cu cornul, în puncte, linii drepte, linii ondulate, peste ele se trage cu « gaița », mică unealtă de lemn avînd de o parte cîteva fire de păr (de porc mistreț sau din « mustață de iepure trăznit », afirmau olarii bătrîni). Fiecare fir de păr antrenează cu el culorile, care nu se amestecă însă între ele. Trăgînd o dată, firele trasează deodată 4—5 linii, după numărul lor ; trăgînd a doua oară, prima linie a celui de-al doilea tras se suprapune ultimei linii a primului tras, astfel încît acea linie este mai groasă, vasul fiind astfel împărțit în cîmpuri ornamentale.

Întreg acest decor se efectuează pe roata vasului aflată în mișcare. Olarul ține cornul cu culoare pe loc și mișcă vasul, pe care astfel se aștern

motivele. Pentru ca vasul să fie însă decorat în chip regulat, el trebuie mai întâi să fie perfect centrat pe roată. Centrarea se obține prin lovituri succesive, ușoare, cu mâna, date vasului aflat pe roata în mișcare. Când se desenează lucruri deosebite, cum ar fi, spre pildă, pomi sau cocoși, strachina se ia în mâna stîngă și cu dreapta se așază culorile pe vas cu ajutorul cornului. Mai rar și avînd o valoare artistică scăzută, se folosesc ștampilele de imprimat motive (din lemn sau lut ars). Uneori se tăiau cu tipare marginile vaselor. Alteori, la vasele crude, se scobeau cu un « sgîrieaci » (mică scobiță de metal) în pasta vaselor.

Deși apar și desene deosebitoare (pomul așezat pe un cerc, cocoșul, soarele cu elemente antropomorfe), totuși baza decorului de la Hurez este, ca și în celelalte centre, punctul, linia dreaptă, ondulată sau în zigzag, cercul, spirala. Deosebirea în ce privește decorul este însă mare datorită îndemînării olarilor din Hurez. Prin însăși așezarea acestor motive simple, peste care se trage uneori cu « gaița » sau « găitoiul » (mică unealtă de lemn care are fixat la capăt un singur fir gros de păr), se naște o mare varietate de compoziții.

Printre cele mai reușite moduri de organizare a compoziției pot fi citate cele în stea, în ghirlande sau acoperirea peretelui cu linii concentrice subțiri trase cu « gaița », care dau aspectul unei pînze de păianjen fine puse pe fața străchinilor și taierelor. Notăm folosirea frecventă a unor benzi decorative speciale pentru fiecare plan al străchinii sau taierului, care subliniază forma vasului și, în același timp, pun în valoare decorul. Culorile, la rîndul lor puține (de obicei roșu, cafeniu, verde, rar brun, albastru sau galben, acestea din urmă regăsindu-se mai ales în producția nouă), dau farmec compoziției prin așezarea și strălucirea lor sub stratul de smalt. Subliniem că înainte de ardere culorile sînt altfel decît cum vor apărea după ardere, astfel încît întregul decor se efectuează în condiții grele de către olar.

Vasele lucrate la Hurez erau în trecut vîndute în mare parte pe loc, fie la negustori din Rîmnicu-Vîlcii, fie unor chirigii din satele vecine, care mergeau apoi cu marfa prin sate pînă deval, spre Dunăre, schimbîndu-le pe cereale, mai rar spre Transilvania, în Făgăraș, după cartofi. În sfîrșit, olarii hurezani puteau fi văzuți la tîrgurile anuale ce se organizau în preajma mănăstirilor, cum ar fi cel de la Polovragi sau de la Bistrița.

★

Privind în ansamblu olăria țărănească din Vîlcea, se desprind cu claritate unele constatări. Categoriile de vase nu sînt aceleași în toate centrele; cele care au o situație specială în această privință, fiind opuse între ele, sînt Slătioara și Hurezul, cu producții specializate. În trecut faptul era și mai evident, întrucît Slătioara nu lucra străchini, ci numai forme de capacitate, iar Hurezul lucra numai străchini și taiere, neproducînd, spre pildă, urcioare. Cu vremea, aceste specializări s-au atenuat, Slătioara lucrînd sporadic străchini, iar Hurezul adoptînd numeroase alte forme de capacitate, păstrîndu-și totuși fiecare preferința pentru vechea specializare.

Este probabil ca Hurezul, așezat în vecinătatea mănăstirii Hurezului, să fi avut producția înrîurită de cerințele speciale ale mănăstirii și, eventual, de produsele superioare lucrate de meșteri aduși din centre cu tradiție valoroasă. Străchinile de bună calitate erau în primul rînd cerute de necesitățile

meselor domnești și boierești. În această direcție s-a îndreptat de altfel în întreaga țară efortul principal de îmbunătățire a pastei și înfrumusețare a decorului. Vechile produse de capacitate (urcioare, căni, chiupuri etc.) au rămas mai des la linia tradițională, sobră. Această situație este probabil aceea care a îndrumat Hurezul spre producția în special a străchinilor, și anume a celor cu pastă de bună calitate și bogat decorate. Specializarea Slătioarei, care elimina din producția ei această formă, ar putea fi explicată în parte de producția mare a Hurezului, totuși ne este greu să o înțelegem complet în momentul de față, cu atât mai mult, cu cât ea contrastează cu producția celorlalte trei centre studiate, care produceau întreaga serie de forme.

În ansamblul ceramicii românești, formele din Vilcea ocupă un loc obișnuit. Astfel, strachina este cea de tradiție preistorică, lucrată în întreaga țară, cu pereții drepți, adîncă; taierul (al cărui nume poate fi apropiat de *teller*-ul sașilor transilvăneni) are profilul vaselor de mîncat mai noi, caracterizînd producția legată de arta orientală importată în Muntenia și Oltenia. Urciorul este și el obișnuit pentru aceleași regiuni, cu gura de secțiune rotundă. Cănille, cănițele, ceștile, borcanele, ca și celelalte forme, nu se disting prin aspecte speciale de ceramica țărănească din Oltenia și Muntenia, familie din care fac evident parte.

Calitatea pastei și modul ei de lucru dă naștere la diferențieri nete între centre. Făcînd o gradație, constatăm că cele mai puțin îngrijit lucrate sînt cele ale Slătioarei și Dăieștilor; ceva mai îngrijit lucrate sînt cele ale Budei și Vlădeștilor, aflate la nivelul celor mai multe dintre centrele românești tradiționale, a căror producție era destinată măcar în parte și orașelor. Hurezul ocupă o situație aparte, nu numai în ceramica vîlceană, ci în cadrul celei românești chiar; calitatea lutului, durata lungă a dospirii, frămîntarea, grija cu care este curățat concură în a pune la îndemîină olarului o pastă de calitate neobișnuit de bună, care-i permite să formeze din ea străchini ușoare, cu pereții subțiri, mai subțiri decît în oricare alt centru țărănesc din țara noastră. Ținînd seama de faptul că înregistrarea acestei tehnici de pregătire a pastei a fost făcută spre mijlocul acestui secol, cînd Hurezul lucra numai pentru țărani sau tîrgoveții mai săraci, adică pentru un public nu atât de pretențios ca cel din trecut (care dorea o ceramică locală în stare să se compare cu ceramica orientală de import), sîntem în drept să presupunem că în trecut argila va fi fost și mai atent pregătită. De altfel, chiar și în momentul cercetării noastre, nu toți olarii lucrau cu aceeași grijă, ci numai cei mai buni dintre ei; ceilalți se mărgineau să pregătească pasta asemănător cu olarii din celelalte centre vîlcene.

În toate localitățile studiate se constată o bună cunoaștere a luturilor folosite. Această cunoaștere se reflectă în aprecierea exactă a cantităților necesare din diferitele argile și de nisip pentru a obține cel mai bun amestec. În această privință olarii localnici pot fi apropiați de cei din unele centre ale Gorjului.

Împodobirea vaselor deosebește poate cel mai puternic centrele între ele. Folosind aceleași elemente de bază în decor, prin frecvența și bogăția lor și mai ales prin priceperea organizării în ansambluri ce acoperă întreaga suprafață a stăchinilor, se recunoaște măiestria olarilor. Fără îndoială că Hurezul, cu producția lui smălțuită, cu un decor uneori de o extremă finețe, se așază în fruntea ceramicii locale și poate chiar a întregii producții țărănești din țara noastră. Unii dintre olari sînt adevărați artiști, a căror fantezie

uimește. Această tradiție de înalt nivel artistic este continuată de câțiva meșteri, printre care amintim pe Gh. Giubega, Gh. OGREZeanu și fiul lui, Stelian OGREZeanu, care lucrează încă în tradiția cea mai bună a Hurezului. La Buda și Vlădești, deși simplu, decorul este așezat la locuri potrivite și, prin contrastul cu huma ce albește suprafața vasului, întregiște frumusețea formelor. Dar și în aceste două centre, ca și în celelalte două, la care decorul se așază după arderea vaselor, fără suficientă grijă, fiind astfel șters o dată ce vasul este luat în folosință, elementele decorative reprezintă motive tradiționale, dintre care multe au avut la origine funcții magice, pierdute în decursul timpului.

De altfel, întregul decor local cuprinde numeroase elemente ale unui decor străvechi, legat cu elemente de folclor locale. Steaua, motiv central principal în decorul vaselor de Hurez, folosită frecvent în arta populară, este unul din motivele centrale în întreaga ceramică românească. Bradul se integrează în categoria decorului legat de dendrolatrie, în trecut răspândit atît în arta țărănească, cît și în cea domnească sau boierească. Valul, zigzagul, cercul, crucea, spirala sînt comune întregii arte populare românești și se regăsesc în forme asemănătoare în ceramica țărănească.

Dacă decorul celor patru centre cu caracter mai rustic ne duce cu gîndul la ceramica de tradiție străveche, legată de înseși originile poporului român, decorul Hurezului este mai nou și ne apropie de cel obișnuit pentru secolele în care înriurirea artei orientale aduse de turci este evidentă. Ea se afla în maximă dezvoltare în secolul al XVIII-lea, cînd ridică Brîncoveanu zidurile mănăstirii Hurez. În această privință producția Hurezului se apropie, ajungînd uneori la identitate, de producția unor centre din Oltenia și Muntenia (cum ar fi Oboga, Gheboiaia, Curtea de Argeș, Pisc) și în același timp de olăria găsită în săpăturile făcute în Oltenia și Muntenia pentru așezări din veacul al XV-lea pînă în apropierea zilelor noastre.

Deosebiri se constată și în ce privește modul de desfacere al vaselor. Dăieștii și Slătioara se încadrează în grupa centrelor ce mergeau la mare distanță, cum sînt atîtea altele în Gorj și Mehedinți, în dealurile Munteniei sau în unele centre olărești din Transilvania. Celelalte trei centre se leagă de o desfacere specială; Buda și Vlădești aprovizionau Rîmnicu-Vilcea, Hurezul satele din jur. În viața tuturor însă, producția pentru bîlciuri juca un rol însemnat.

Ținînd seama de toate elementele arătate aici, centrele vîlcene pot fi împărțite în trei grupe: primul, grupînd Dăieștii și Slătioara, este caracteristic pentru ceramica românească cu tradiții ce pornesc din perioada formării poporului român, ceramică întîlnită constant în săpături. La aceste două centre, smalțul a pătruns extrem de puțin. Opus acestora, Hurezul, menținînd și el elemente străvechi (cum ar fi forma străchinii sau motivele decorative), este evident legat de ceramica mai nouă, viu colorată, de obicei smălțuită, ce s-a dezvoltat în orașele Olteniei și Munteniei, mai ales după secolul al XV-lea. Buda și Vlădeștii ocupă o poziție intermediară, în a căror producție se face simțită cererea unei piețe orașenești; smalțul este folosit obișnuit, pasta este bine lucrată, dar calitatea artistică nu ajunge totuși la cea a Hurezului.

OPERA DE GRAVOR A LUI NICOLAE VERMONT

Catalog critic

N. Vermont se numără printre gravorii români cu o operă mai bogată, printre cei care au făcut din gravură un mijloc constant de expresie. Îndemnul de a grava i-a venit, desigur, de la profesorul său, Theodor Aman, și gustul pentru gravură i s-a consolidat în timpul studiilor la München. Începuse să graveze însă chiar din vremea când era student la Școala de bele-arte, căci, în capitala bavareză, pleca și cu câteva plăci, care nu se mai păstrează azi. Cea mai veche gravură a sa e datată din 1888 și de atunci pînă în ultimii săi ani Vermont s-a consacrat acestui gen, lăsînd o operă în care nu rareori întîlnim dovezi ale talentului său de desenator și ale științei compoziției. O evoluție a gravurii sale, privită din punct de vedere al tehnicii, nu poate fi stabilită, căci artistul n-a sondat resursele specifice ale gravurii, n-a fost atras de efectele multiple ce se pot obține prin procedeele proprii acesteia. Gravurile sale prezintă calitățile strict grafice ale desenului și au aproape toate spontaneitatea unor schițe. Motivele gravurilor lui Vermont sînt în general cele ale picturii sale: figuri de țărance și țigance, portrete, studii de expresie, nuduri, scene de gen, peisaje pitorești, mai rareori, desigur, compoziții. Cîteodată motivele înfățișate în gravuri erau reluate în tablourile în ulei, ceea ce confirmă caracterul de notație spontană al gravurilor.

Paragraful consacrat artei de gravor a lui Vermont în *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, de prof. acad. G. Oprescu, precum și dezvoltata analiză a acesteia în monografia *N. Vermont* de A. Pavel și

R. Ionescu, pun în lumină toate însușirile și limitele ei, nemaiputîndu-se adăuga nimic esențial asupra acestei laturi a creației pictorului, Vermont fiind de altfel unul din acei artiști minori care nu promit revelații inedite.

Catalogul de față însumează 106 gravuri, opera aproape integrală de gravor a lui Vermont, pe care am putut-o reconstitui prin cercetarea celor două importante colecții de gravuri, cea a Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. și cea a Muzeului de artă al R.P.R., precum și a colecției de gravuri și plăci de metal și celuloid în păstrarea familiei artistului.

Conceput ca o parte dintr-un proiectat *Catalog general al pictorilor-gravori români*, catalogul de față a fost întocmit după modelele cunoscute ale cataloagelor de gravuri (cel al lui Loys Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, în primul rînd), oferind toate datele asupra stadiilor și tirajelor cunoscute, asupra publicării și reproducerii gravurilor. Din cauza interesului mai redus al artistului pentru aspectele pur tehnice, puține din gravurile lui Vermont au mai multe stadii. Tiraje de asemenea nu se cunosc decît două: unul din timpul vieții artistului, cîteodată cu variante de hîrtie sau cerne-luri — desigur, un tiraj superior —, și al doilea, postum, executat în mai multe exemplare, pe o hîrtie gălbuie vîrgată, în 1933, cu prilejul unei expoziții consacrate operei de gravor a lui Vermont. În expozițiile sale pictorul expunea cîteodată gravuri, cataloagele nu oferă însă datele necesare identificării, încît aceste expoziții n-au putut fi menționate. Menționarea expoziției



2

de gravură din 1933 e totdeauna însoțită de cea a publicării gravurilor respective, cu acel prilej, într-o mapă de variat conținut, la dispoziția amatorilor (*Gravuri de Nicolae Vermont*). S-au indicat colecțiile numai în cazurile când dețin exemplare trase de artist și cind placa originală nu

se păstrează. Singura mențiune a plăcii înseamnă deci că piesa nu e cunoscută decât în tiraj postum. Pentru o mai precisă identificare a gravurilor s-au adăugat, cînd s-a socotit necesar, cîteva repere descriptive. Dimensiunile sînt date în milimetri.

1888 — 1890

1. ȚĂRAN BAVAREZ

Ac, 92 × 60

Semnat și datat jos: « Vermont 88 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 67

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *Nicolae*

Vermont, București, 1958, p. 93, 102, 126 (Cat. nr. 1), fig. 76

(Placa în păstrarea familiei)

2. BĂTRÎNĂ ȚĂRANCĂ

Acuaforte, 110 × 65

Semnat și datat stg. jos: « N. V. 88 »

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

3. LOTUL MARE

Acuaforte, 143 × 100 (bizotată)

Semnat și datat stg. jos: « N. Vermont 89 »

Jos, în mijloc, inscripția: « LOTUL MARE »

Un bărbat la o masă într-o circiumă.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

4. LA FÎNTÎNĂ

Ac, 124 × 90 (bizotată)

Semnat și datat dr. jos: « N. Vermont 89 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 126 (Cat. nr. 2), fig. 83

(Placa în păstrarea familiei)

5. BĂTRÎNĂ CU UN COȘ

Acuaforte, 105 × 64

Semnat jos centru: « N. Vermont 91 »

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

6. CHEIUL PORTULUI GALAȚI

Acuaforte și ac, 59 × 104 (bizotată)

Semnat și datat dr. jos: « N. Vermont 91 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: G. Oprescu, *Grafica românească în secolul XIX*, vol. II, București, 1945, p. 166, fig. XCIV (cu titlul « Bărți în Bretania »);
Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 93, 126 (Cat. nr. 7), fig. 93

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R. (Placa în păstrarea familiei)

7. CASĂ DE ȚARĂ LA MARGINEA APEI

Acuaforte, 97 × 147 (bizotată)

Semnat și datat stg. jos: « N. Vermont 91 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 93, 126 (Cat. nr. 6), fig. 79

(Placa în păstrarea familiei)

8. VENEȚIENE LA FÎNTÎNĂ

Acuaforte, 127 × 86

Semnat și datat dr. jos: « N. Vermont 1891.
Venezia »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 105–106, 126 (Cat. nr. 4)

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R., Muzeul de artă
al R.P.R. (Secția de grafică)
(Placa în păstrarea familiei)

9. PUNTEA SAN-GIROLAMO, VENEȚIA

Acuaforte, 60 × 120

Semnat și datat: « N. Vermont 91 »

Jos, în centru, inscripția: « R. S. Girolamo
Venezia »

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

10. PEISAJ CITADIN

Ac, 90 × 67

Semnat și datat jos în centru: « N. Vermont
91 »

Căruță pe strada unui oraș.

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 126 (Cat. nr. 5), fig. 85

(Placa în păstrarea familiei)

11. PORTRETUL LUI ALEXANDRU BOGDAN-PITEȘTI

Acuaforte, 178 × 128 (bizotată)

Semnat stg. jos: « N. Vermont 99 »

În dreapta, sus, inscripția: « ALEX. BOGDAN-PITEȘTI »

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

12. PEISAJ CU BORDEIE

Acuaforte, 84 × 123

Semnat dr. jos: « N. Vermont 1899 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 106, 126 (Cat. nr. 8), fig. 77

(Placa în păstrarea familiei)

13. AUTOPORTRET

Acuaforte, 80 × 70

Nesemnat

Cap, de față, fruntea legată.

Expoziția de gravuri Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: *Adevărul literar și artistic*, 8 ianuarie 1933

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)

14. PORTRETUL PICTORULUI ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU

Acuaforte, 96 × 70

Nesemnat

Lucrat la München, prin 1888–1889,
unde se afla atunci pentru continuarea



9

studiilor și Ștefan Șoldănescu, pictor mediu-cru, competitorul lui Luchian în 1894 la catedra de pictură de la Școala de bele-arte din Iași, pe care o va și obține. În 1894 Șoldănescu primește o medalie la Salonul oficial pentru compoziția *Faust*, expusă azi la Muzeul de artă din Iași. Creația sa, destul de restrinsă, căci moare tânăr, în 1895, e pe de-a-ntregul tributară formulelor academice müncheneze.

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 103, fig. 89.

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. (tiraj sepia și pe hirtie « Japon »)

15. NUD DE BĂRBAT

Acuaforte, 12 × 10,5
Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 12

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

16. PIAȚĂ DIN MÜNCHEN

Acuaforte, 80 × 90 (bizotată)
Semnat stg. jos: « N. V. »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 113, 127 (Cat. nr. 30), fig. 81

(Placa în păstrarea familiei)

17. CAP DE ȚIGAN

Acuaforte, 97 × 66

Semnat stg. jos, invers: « N. Vermont »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Gh. Opreșcu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. II, p. 165, fig. XCII;
Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127 (Cat. nr. 54)

(Placa în păstrarea familiei)

18. PORTRETUL UNEI TINERE FETE

Acuaforte, 80 × 70

Semnat stg. jos: « N.V. »

Cap și umeri, profil spre dr., cu o pălărie mare cu boruri largi, legată cu o fundă sub bărbie. Există mai multe tiraje vechi în diverse cerneluri (neagră, roșie, verde), pe hirtie « Japon ».

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. (trei exemplare pe « Japon » cu diverse cerneluri), Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

19. PORTRETUL UNEI TINERE FETE

Acuaforte, 80 × 70
Nesemnată



19

Aceeași figură, aici însă spre stînga, cu ușoare variații de desen în profil.

Col. familiei artistului

20. COPIL CÎNTÎND DIN FLUIER

Acuaforte, 10 × 13 (aprox.)
Nesemnăt

Un desen în creion cu același motiv în colecția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.

*Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R. (exemplar pe
hîrtie « Japon »)*

21. ȚĂRANI ÎN HORĂ

Acuaforte, 108 × 90
Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

*Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, op. cit.,
p. 127 (Cat. nr. 46)*

(Placa în păstrarea familiei)

22. ACOPERIȘURI

Acuaforte, 70 × 80
Nesemnăt

Stadiul I: în cer nici o linie, numai o ușoară nuanță uniformă obținută cu pensula.

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

Stadiul II: pe cer, schițat, soarele, cu numeroase hașuri împrejur.

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)



23

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 127 (Cat. nr. 27), fig. 90

23. VÎNZĂTOARE DE PIERȘICI LA VENEȚIA

Acuaforte și ac, 115 × 80

Nesemnăt

Inscripții: în dr. jos «Venezia»; centru
jos «PERSICHEI»

Col. soției artistului

24. CANAL LA VENEȚIA

Acuaforte, 80 × 58

Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 127 (Cat. nr. 29), fig. 82

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția
de grafică)

(Placa în păstrarea familiei)

25. BĂRCI LA VENEȚIA

Acuaforte, 58 × 90

Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)



26

1901—1919

26. AUTOPORTRET

Acuaforte, 80 × 68

Semnat și datat dr. jos: « Nicolae Vermont 1901 »

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.
(tiraj pe hirtie « Japon »)

27. PRĂVĂLIE LA ȚARĂ

Acuaforte, 79 × 105

Semnat și datat dr. jos: « Nicolae Vermont 901 »

Repr.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127 (Cat. nr. 10), fig. 78.

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

28. COLȚ DINTR-UN BÎLCI

Acuaforte, 121 × 60

Semnat și datat dr. jos: « N. Vermont 1905 ».

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933,
nr. 71

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

29. NUD

Acuaforte, 14 × 8

Semnat și datat dr. jos: « N. V. 1906 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933



28

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

30. TOLSTOI

Acuaforte, 106 × 80

Semnat și datat stg. jos: « N. V. 1906 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 105, 127 (Cat. nr. 11), fig. 92.

(Placa în păstrarea familiei)

31. ȚIGANCĂ

Acuaforte și dălțiță, 160 × 121

Semnat și datat stg. jos: « N. Vermont 1906 »

Profil spre dreapta, șezînd, mina stîngă sprijinită lateral.

Stadiul I: veșmintul personajului și mai ales fondul, foarte puțin hașurate, complet netratat în jurul capului, lăsînd să apară puternic vizibilă urma urechii unui cap care fusese schițat înainte. Semnătura și data lipsesc.

Stadiul II: hașuri numeroase în fond și în veșmint. Apar semnătura și data în stînga jos.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933 (stadiul II)

Publicat în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul II)

Bibl.: reproducă în *Adevărul literar și artistic*, 8 ianuarie 1933 (stadiul II); Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 27 (Cat. nr. 14)

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

(stadiul I și II)

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

(stadiul II în două tiraje, unul în sanguină)

(Placa în păstrarea familiei)

32. ȚĂRAN CU LOPATĂ

Acuaforte, 138 × 79

Semnat și datat dr. jos: « N. V. 1906 »

O pictură cu același motiv, datată tot 1906, se află la Muzeul de artă din Iași.

Stadiul I: lipsește urciorul din dreapta. Hașurile de umbre care determină adîncimea solului lipsesc.

Stadiul II: în lopată apar cîteva linii în plus, subliniind umbrele.

Stadiul III: urcior în dreapta jos și numeroase hașuri în sol.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933 (stadiul III)

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul III)

- Bibl.: repr. în Angela Vrancea, *Vermont*, Buc., p. 33, repr. 10;
Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 113, 127 (Cat. nr. 13), fig. 98
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică) (stadiul I și II)
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. (stadiul III)
(Placa în păstrarea familiei)
33. ISUS ȘI FEMEIA ADULTERĂ
Acuaforțe, 110 × 80
Semnat și datat dr. jos: «N. V. 906».
Pictură cu același subiect, executată în 1913, în colecția familiei artistului.
Stadiul I: golul arcadei neted, fără nici o linie.
Stadiul II: linii ușor schițate în golul arcadei.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 19 (stadiul II)
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul II)
Bibl.: reprodușă în *Adevărul literar și artistic*, 8 ian. 1933;
Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 115, 127 (Cat. nr. 15)
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică) (stadiul I și II)
(Placa în păstrarea familiei)
34. CIOBĂNAȘ ȘI CIOBĂNIȚĂ
Acuaforțe și acuatinta, 120 × 102 (bizotată)
Semnat și datat stg. jos; în cartuș: «N. V. 1906»
Stadiul I: lipsesc numeroase linii în detalii, mai ales în accidentele de teren din primul plan, precum și cartușul cu semnătura.
Stadiul II: apare cartușul cu semnătura. Numeroase linii accentuate în detaliile primului plan.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 16
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul II)
Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.* p. 127 (Cat. nr. 12), stadiul II
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)
(Placa în păstrarea familiei)
35. FEMEIE CULCATĂ
Acuaforțe, 118 × 156
Semnat și datat dr. jos: «N. Vermont 1906»
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
(tiraj în sanguină)
36. FETIȚĂ LA RÎU
Acuaforțe și acuatinta, 80 × 40
Semnat și datat dr. jos: «N. V. 1906»
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
37. MĂGĂRUȘI
Acuaforțe, 70 × 80
Semnat și datat stg. jos: «N. V. 1906»
Stadiul I: frunzișul de deasupra zidului din câteva linii rare. Zona de umbră din partea stângă a zidului lipsește. Lipsesc inițialele în stnga jos.
Stadiul II: frunzișul deasupra zidului mult mai lucrat, din numeroase linii drepte și serpentine. În stnga, pe zid, o zonă din câteva linii. Semnătura din inițiale și data apar în stg. jos.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933 (stadiul II)
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul II)
Bibl.: Gh. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. II, p. 165, pl. CXIII; Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 107, 127 (Cat. nr. 19), fig. 95
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică) (ambele stadii)
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
(stadiul I)
(Placa în păstrarea familiei)
38. PRIETENE (DOUĂ FETE CITIND)
Acuaforțe, 130 × 178 (bizotată)
Semnat stg. jos: «N. Vermont 1916»
Există o pictură cu același motiv (repr. 105, în Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 114).
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Bibl.: Reprodușă în *Adevărul literar și artistic*, 8 ian. 1933; Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 102, p. 127 (Cat. nr. 18), fig. 104
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
(două variante de tiraj în sepia și pe «Japon»)
(Placa în păstrarea familiei)
39. NUD
Acuaforțe, 80 × 70
Nesemnat
Bustul gol al unei femei, ținând cu mina dreaptă o draperie ridicată.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
(Placa în păstrarea familiei)

40. PORTRET DE BĂRBAT

Acuaforte, 82 × 65 (fără cuvătă)
Nesemnăt
Bărbat gras, cu mustață, reprezentat de
profil, puțin spre dreapta.

- Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

41. PORTRET DE BĂTRÎN

Acuaforte, 92 × 74 (aprox.)
Nesemnăt

Reprezintă pe tatăl soacrei pictorului, Leon
Katz.

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 44, fig. 24

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

(exemplar pe « Japon »)

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția
de grafică)

(exemplar în sanguină)

42. PROFIL DE FATĂ

Acuaforte, 12 × 18 (bizotată)
Nesemnăt

Bust spre stînga, mina dreaptă lingă obraz.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op.*
cit., p. 103, fig. 88.

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)

43. TÎNĂRĂ ȚĂRANCĂ ÎNTRISTATĂ

Acuaforte, 92 × 65
Nesemnăt

Șezînd, profil spre dreapta, cu capul
sprijinit în mina stîngă. Poartă șorț, ie, basma
legată și căzînd pe spate.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

(Placa în păstrarea familiei)

44. CAP DE ȚĂRANCĂ

Acuaforte și ac, 87 × 63
Nesemnăt

Bust, profil puțin către stînga, cu o largă
basma în jurul capului.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

(Placa în păstrarea familiei)

45. TÎNĂRĂ ȚIGANCĂ

Acuaforte, 108 × 80
Nesemnăt

În picioare, cu mina dreaptă sprijinită de
un stilp, mina stîngă în șold.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 128 (Cat. nr. 58)

(Placa în păstrarea familiei)

46. FLORĂREASĂ

Acuaforte, 22 × 17
Nesemnăt

În picioare, cu coșul de flori pe brațul
stîng.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

(Placa în păstrarea familiei)

47. PROFIL DE FATĂ

Acuaforte, 107 × 80
Nesemnăt

Bust, profil spre stînga. Figura către latura
dreaptă a plăcii.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

(Placa în păstrarea familiei)

48. CAP DE FATĂ

Acuaforte, 59 × 49
Semnat stg. jos: « N.V. »

De față, puțin către stînga.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)

49. ȚIGANCĂ

Acuaforte, 105 × 66
Nesemnăt

Reprezentată în picioare, pină la genunchi,
corpul din profil, capul întors către față,
mina stîngă în șold.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont, 1933*

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 128 (Cat. nr. 60)

(Placa în păstrarea familiei)

50. ȚIGANCĂ

Acuaforte, 119 × 79
Semnat stg. jos « N. Vermont »

Reprezentată de față, șezînd, cu mina
dreaptă în poală

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 42

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (bizotată)

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 59)

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)

51. TURC LA PESCUIT

Acuaforțe, 82 × 72

Semnat stg. jos: « N. Vermont »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Reprodusă în *Adevărul literar și artistic*, 8 ianuarie 1933

(Placa în păstrarea familiei)

52. FETIȚĂ DORMIND ȘI ALTE SCHIȚE

Acuaforțe, 70 × 77

Nesemnat

În stînga jos, schițele a două personaje; sus în dreapta, schița unei țigănci.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

53. TÎNĂRĂ ȚIGANCĂ PE CÎMP

Acuaforțe 73 × 43 (bizotată)

Semnat stg. jos în cartuș: « N.V. »

De față, mina dreaptă în sold. În fund, deal și un cort în dreapta, cu silueta ușor schițată a unui personaj.

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

(Placa în păstrarea familiei)

54. FATĂ PE UN DEAL

Acuaforțe, 70 × 39

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

(Placa în păstrarea familiei)

55. ȚĂRAN BĂTRÎN

Acuaforțe, 69 × 35

Nesemnat

De față, în picioare, sprijinit în bită.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 113, fig. 97

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)

56. OLTEAN CU COȘURILE

Acuaforțe, 10 × 56

Nesemnat

O schiță în creion pentru această gravură se află în colecția de grafică a Muzeului de artă. Există și o pictură cu același subiect.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 3

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 107, 127 (Cat. nr. 44), fig. 94

(Placa în păstrarea familiei)

57. BĂIAT DE LA ȚARĂ

Acuaforțe, 65 × 35 (bizotată)

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127 (Cat. nr. 42)

(Placa în păstrarea familiei)

58. COPII ÎN LIVADĂ

Acuaforțe, 81 × 108

Nesemnat

Copii de la țară, trei fete și un băiat, jucîndu-se lîngă un pom cu fructe.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

(Placa în păstrarea familiei)

59. CASĂ ȚĂRĂNEASCĂ DIN CÎMPULUNG

Acuaforțe, 80 × 80

Nesemnat

Stadiul I: fără cei trei copii pe scară

Stadiul II: pe scară apar schițate siluetele a trei copii.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 17 (stadiul II)

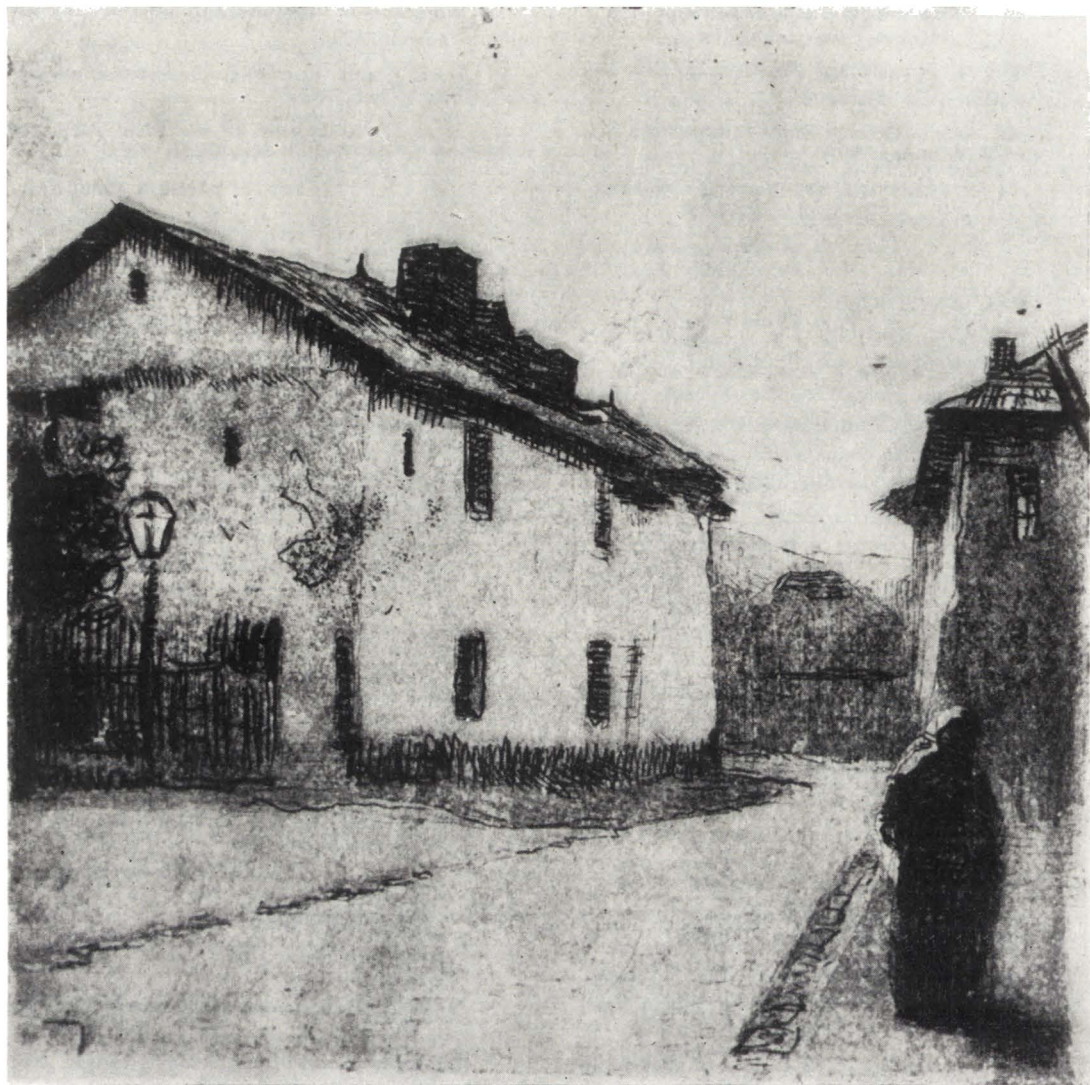
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul II)

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127 (Cat. nr. 10), fig. 86

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)

(stadiul I și II)

(Placa în păstrarea familiei)



60

60. STRADĂ

Acuaforte, 80 × 80

Semnat stg. jos: «N.V.»

*Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.*

61. STRADĂ VECHĂ DIN BUCUREȘTI

Acuaforte, 104 × 79

Nesemnat

Imaginea încadrată în cuprinsul cuvetei.
Perspectiva unei străzi vechi, cu magazine,
populată de trecători.

Pe singurul exemplar cunoscut, pictorul
a schițat în peniță, în primul plan, stg.,
silueta unui oltean cu coșuri, similară celei
din gravura de sub nr. 56.

Col. familiei artistului

62. MOARĂ LA CÎMPULUNG

Acuaforte, 95 × 125 (bizotată)

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933,
nr. 7

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont*, 1933

*Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, op. cit.,
p. 127 (Cat. nr. 31), fig. 84*

*Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.*

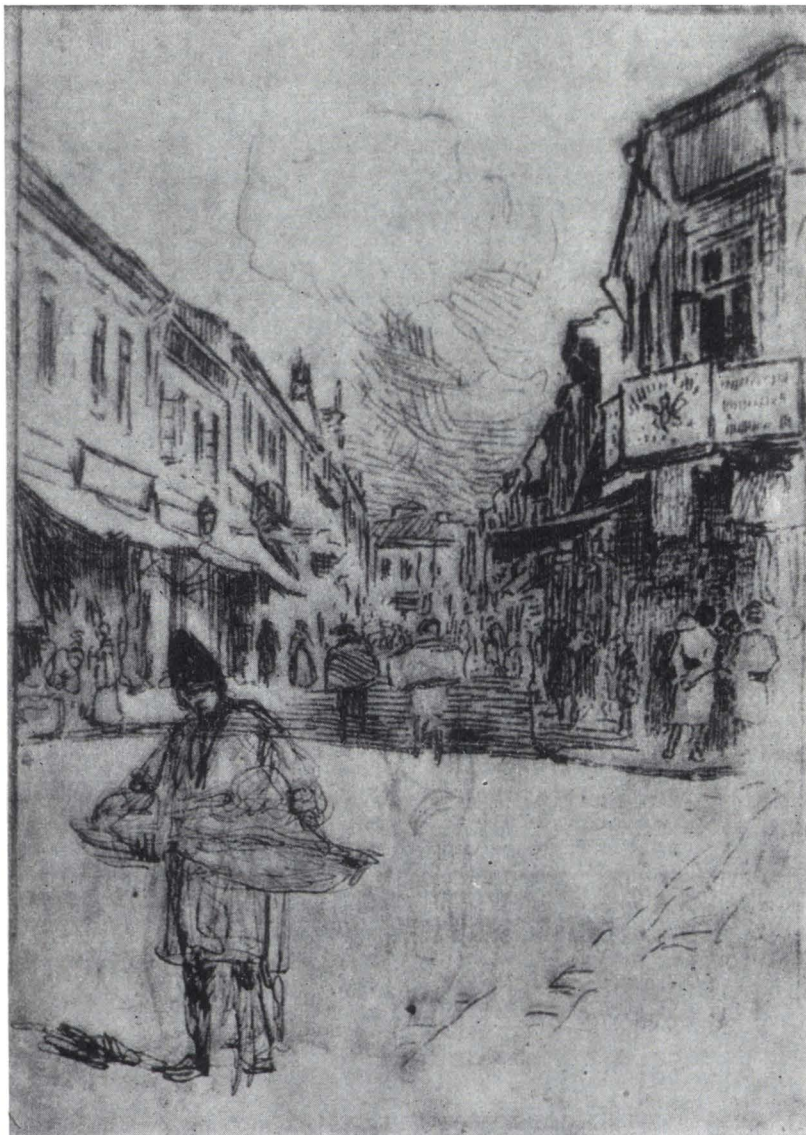
63. BARCĂ CU PÎNZE

Acuaforte, 106 × 78

Nesemnat

Siluetă similară a unei bărci cu pînze
într-o acuarelă *Peisaj din Rusciuk* (repr. în
Angela Vrancea, Vermont, pl. 29).

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933



61

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.P.R.

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția
de grafică)

(exemplar pe « Japon » cu cerneală
albastră).

1920—1932

64. AUTOPORTRET

Acuaforte, 160 × 130 (fără cuvătă)

Semnat și datat dr. jos: « Nicolae Vermont
ian. 1920 »

Cap puțin spre dreapta. Ochelari pince-nex și
țigara în gură.

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția
de grafică)

65. TÎNĂRĂ FATĂ CITIND

Acuaforte, 81 × 70 (bizotată)

Semnat și datat stg. jos: « N. Vermont 1920 »

Pină la genunchi, profil spre dreapta, cu
o carte deschisă în mină.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933,
nr. 4

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae
Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, op. cit.,
p. 127 (Cat. nr. 19)

Muzeul de artă al R.P.R. (Secția
de grafică)

(Placa în păstrarea familiei)



63

66. AUTOPORTRET (PICTORUL DESENÎND)

Acuaforte, 69 × 58

Semnat și datat dr. jos: « N. V. 1923 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 127 (Cat. nr. 24)

(Placa în păstrarea familiei)

67. AUTOPORTRET

Acuaforte, 114 × 85

Semnat stg. jos și datat: « N.V. 23 »

/ Bust, privind spre stînga.

* Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în *Gravuri de Nicolae Vermont*,
1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 127

(Placa în păstrarea familiei)

68. AUTOPORTRET CU BERETĂ

Acuaforte, 119 × 88

Semnat dr. jos: « Nicolae Vermont 1923 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*,
p. 127 (Cat. nr. 20)

(Placa în păstrarea familiei)

69. AUTOPORTRET

Acuaforte, 115 × 87

Semnat și datat dr. jos: « N. Vermont 1923 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

- Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
(Placa în păstrarea familiei)
70. ȚIGANCĂ CU URCIOR
Acuaforte, 155 × 95 (bizotată)
Semnat dr. jos: « N. V. 1923 »
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 29
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Repr.; Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, fig. 100
(Placa în păstrarea familiei)
71. ȚIGANCĂ ȘEZÎND PE PĂMÎNT
Acuaforte, 131 × 155
Semnat stg. jos: « N. Vermont 23 »
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, fig. 103
(Placa în păstrarea familiei)
72. ȚIGANCĂ
Acuaforte, 78 × 53
Semnat stg. jos: « N. V. 23 »
Părul strins în coade, mina stângă sprijinită mîna dreaptă în poală.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
(Placa în păstrarea familiei)
73. PORTRET DE BĂRBAT
Acuaforte și ac, 108 × 78
Semnat stg. jos: « N. V. 1923 »
Bust, profil spre dreapta. Pieptănat cu cărare, papion la gît. În dreapta jos e zgîriat în placă, dar șters, numele personajului.
Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127 (Cat. nr. 21)
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)
74. AUTOPORTRET
Acuaforte, 107 × 80 (bizotată)
Semnat stg. jos: « N. V. 1927. 31 dec. »
Bust, de față, cu șapcă și ochelari.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Bibl.: Gh. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. II, p. 166, pl. XCV; Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127 (Cat. nr. 26), fig. 10
(Placa în păstrarea familiei)
75. AUTOPORTRET
Acuaforte, 58 × 36
Nesemnăt
Bust, spre dreapta, cu șapcă, pince-nez, și țigară în gură.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 64)
(Placa în păstrarea familiei)
76. AUTOPORTRET
Acuaforte, 170 × 130 (bizotată)
Nesemnăt
Bust, puțin către stînga; șapcă, pince-nez, țigara de foi în gură, fular la gît.
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 63), fig. 107
(Placa în păstrarea familiei)
77. AUTOPORTRET
Acuaforte, 79 × 58
Nesemnăt
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
(tiraj sepia)
(Placa în păstrarea familiei)
78. AUTOPORTRET
Acuaforte, 108 × 79
Nesemnăt
Cap, de față, descoperit, pince-nez, țigară
Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933
(Placa în păstrarea familiei)
79. NUD
Acuaforte, 93 × 60
Nesemnăt
Tinără femeie goală, în picioare, sprijinindu-se cu mîna dreaptă de un trunchi, piciorul stîng îndoit.
Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 127, fig. 38
Muzeul de artă al R.P.R. (Secția de grafică)
80. PORTRET DE FATĂ
Acuaforte, 95 × 77
Semnat stg. jos: « N. Vermont »
Tinără fată șezînd, puțin către dr., cu mîinile împreunate în poală.
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.
(exemplar pe « Japon »)

81. ȚIGANCĂ CU COȘURI DE FLORI

Acuaforte, 165 × 100
Nesemnăt

În fața unui zid în stînga. Mîna dreaptă în sold, coșul ținut cu mîna stîngă, sprijinită pe picior.

Stadiul I: se deosebește de celălalt stadiu prin lipsa unor linii de contur în frunzișul schișat din partea dreaptă.

Stadiul II: linii suplimentare în zid și în frunzișul din dreapta.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933, nr. 39 (stadiul II)

Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933 (stadiul II)

Bibl.: repr. în *Adevărul literar și artistic*, 6 ianuarie 1933; Gh. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. II, p. 166, repr. XCV; Angela Vrancea, *Vermont*, p. 35, repr. 11; Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 116, 128 (Cat. nr. 53), fig. 102

Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

(Placa în păstrarea familiei)

82. FEMEIE BĂTRÎNĂ PE GÎNDURI

Acuaforte, 123 × 90 (bizotată)
Semnat stg. jos: « N. Vermont »

Șezînd, capul sprijinit în mîna dreaptă. Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 103, 126 (Cat. nr. 3), fig. 87

(Placa în păstrarea familiei)

83. ȚĂRANCĂ CU COPIL

Acuaforte, 348 × 238
Semnat dr. jos: « N.V. »

Șezînd, cu capul plecat, ține cu mîinile adunate în față copilul adormit în poală. Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 116, 127 (Cat. nr. 48), fig. 102

(Placa — de zinc — în păstrarea familiei)

84. TÎNĂRĂ ȚĂRANCĂ

Acuaforte, 120 × 78
Nesemnăt

Șezînd, corpul puțin spre stînga, capul întors către față, mîinile în poală. Poartă basma pe cap și lung șirag de mărgelă la gît.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Reprodusă în *Adevărul literar și artistic*, 8 ian. 1933

(Placa în păstrarea familiei)

85. SPOITOREASĂ

Acuaforte, 115 × 77
Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 59)

(Placa în păstrarea familiei)

86. FLORĂREASĂ

Acuaforte, 158 × 94
Nesemnăt

Privind spre stînga, cu capul în mîna stîngă. Figura în partea dreaptă a planșei.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 51)

(Placa în păstrarea familiei)

87. ȚĂRANCĂ

Acuaforte, 158 × 79
Nesemnăt

De față, pînă la genunchi, corpul puțin spre stînga, mîna stîngă în sold. Poartă briu, basma, scurteica dată deoparte.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

88. CAP DE ȚIGANCĂ

Acuaforte, 67 × 78 (bizotată)
Nesemnăt

De față, privind spre dreapta. Poartă basma legată sub bărbie.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

89. ȚIGANCĂ

Acuaforte, 103 × 80
Nesemnăt

O țigancă matură, șezînd pe un scaun cu spătar, cu mîna stîngă sprijinită, ținînd parcă o țigară. Privește spre stînga, mai mult către față. Poartă basma în jurul capului.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 58)

(Placa în păstrarea familiei)

90. TÎNĂRĂ ȚIGANCĂ

Acuaforte, 112 × 70 (bizotată)
Nesemnăt

Coborînd o scară, corpul puțin răsucit spre dreapta, piciorul stîng ridicat, mîna dreaptă în șold.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

91. ȚIGANCA CU URCIORUL

Acuaforte, 177 × 70
Nesemnăt

În picioare, de față, puțin întoarsă către stînga; mîna stîngă în șold, mîna dreaptă lingă corp, ținînd un urciur. Piciorul stîng puțin în față, lateral. Poartă scurteică și șorț. Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 128 (Cat. nr. 52)

(Placa în păstrarea familiei)

92. PORTRET DE FATĂ

Acuaforte și ac, 105 × 80
Nesemnăt

Imaginea puțin către partea de sus a plăcii. Figura unei femei tinere, umeri și cap, capul plecat, ochii închiși. Părul strîns mai jos de urechi. Umbre ușoare pe față.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

93. PORTRET DE FEMEIE

Acuaforte, 78 × 57
Nesemnăt

Cap, profil spre stînga

(Placa în păstrarea familiei)

94. BEETHOVEN

Acuaforte, 108 × 80
Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

95. PORTRET DE BĂRBAT (August Zwölfer)

Acuaforte și ac, 80 × 68 (bizotată)
Nesemnăt

Bărbat în vîrstă, purtînd mustață mărunță. Cap, profil spre stînga.

August Zwölfer, prieten al pictorului.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

96. ȚĂRĂNCI LA BÎLCI, ȘEZÎND LA UMBRA UNUI COPAC

Acuaforte, 201 × 252
Nesemnăt

Două țărânci bătrîne, în stînga, lingă trunchiul copacului; un bătrîn evreu mai în dreapta, purtînd pălărie tare, apoi încă o țărâncă bătrînă. În spate cîteva siluete, schițate, de țărânci. În stînga, în primul plan, un urciur.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

Bibl.: Amelia Pavel și Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 113, 127 (Cat. nr. 47), fig. 80

(Placa în păstrarea familiei)

97. ȚĂRĂNCI LA TÎRG

Acuaforte și ac, 70 × 12 (bizotată)
Nesemnăt

Sub un copac cu trunchi subțire, cîteva țărânci: trei în dreapta, una în stînga, avînd în față, pe iarbă, trei ulcele pe un ștergar.

Compoziția ocupă numai jumătatea din dreapta a plăcii. Partea stîngă e nelucrată. Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

98. ARS LONGA VITA BREVIS
EX LIBRIS NICOLAE VERMONT

Acuaforte, 80 × 40
Nesemnăt

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

99. EX LIBRIS NICOLAE IOANIDI

Acuaforte, 108 × 80
Nesemnăt

Un cap de fetiță, de față, într-un octogon. Sus, cu litere mari latine: EX LIBRIS; jos: NICOLAE IOANIDI.

Imaginea și inscripția încadrate în interiorul cuvetei.

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933
Publicată în albumul *Gravuri de Nicolae Vermont*, 1933

(Placa în păstrarea familiei)

100. AUTOPORTRET

Dim.: 108 × 82

Semnat stg. jos: « N. V. 1929 »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

101. AUTOPORTRET

Dim.: 154 × 117 (bizotată)

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

102. NUD CULCAT

Dim.: 70 × 167 (bizotată)

Semnat dr. jos: « Nicolae Vermont »

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

103. FETE DORMIND

Dim.: 83 × 107

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

104. ȚIGANCĂ CU MÎINILE ÎN POALĂ

Dim.: 165 × 80 (bizotată)

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

105. ȚIGANCĂ CU COȘUL

Dim.: 109 × 82

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

106. FETIȚĂ

Dim.: 154 × 117 (bizotată)

Nesemnat

Expoziția de gravură Nicolae Vermont, 1933

THEODOR ENESCU

DATE DESPRE PICTORUL VIOREL HUȘI

Sînt unii artiști pentru care neliniștea constituie un stimulent creator; pentru alții însă, puțini la număr, neliniștea provocată de confruntarea continuă cu mediul înconjurător, nu cu ei înșiși, este generatoarea unei note tragice, patetice, care pune o amprentă puternică asupra operei lor. Privind concentrat un aspect al naturii sau un crimă de viață, dialogînd cu el, căutîndu-i sensuri sau intenții bănuite, sensibilitatea lor se dispersează asemeni undelor făcute pe suprafața lucie a unei ape, datorită întrebărilor prea multe și precipitate, care nu au răgazul necesar să sondeze obiectivul în adîncime. În loc să aprofundeze, ei se agață de cele mai neînsemnate elemente pe care le întîlnesc în cale, le amplifică, le conferă o importanță neobișnuită.

Impunîndu-și cu tărie dezmiriștirea propriilor impresii și ierarhizarea lor, unii artiști, asemeni celui de care ne ocupăm, reușesc, luptînd cu ei înșiși, să fixeze, cu eforturi evidente, obiectivul principal, esențialul. Cu toate acestea, în jurul lor vor persista încă pînă la urmă, asemeni unor reziduuri neîndepărtate, urmele efortului de a arde tot ce este balast, tot ce este inutil.

Pentru un artist, biografia nu înseamnă numai totalitatea faptelor și împrejurărilor pe care le-a trăit, ci mai degrabă opera sa. Astfel, pentru Viorel Huși — născut

în 1911 în orașul al cărui nume l-a luat —, prima sa lucrare, o acuarelă făcută la Techirghiol în 1924, reprezintă totodată și primul său accident biografic demn de a fi reținut. De aici încolo, cîteva împrejurări mai de seamă nu reușesc să lase amprente de o intensitate suficientă asupra pictorului, datorită temperamentului său agitat, continuu neliniștit, impermeabil impulsurilor sau acțiunilor din afară, chiar cînd acestea îi corespund structural.

Student, cu intermitențe masive, eşalonate pe timp de un an, în atelierul Școlii de arte frumoase din București condus de Camil Ressu, Viorel Huși părăsește în 1929 țara pentru a studia medicina la Paris. De bună seamă că dorința familiei, în special aceea a tatălui, el însuși medic reputat în tîrgul de baștină, să fi înclinat balanța în acest sens. Cu toate eforturile, după aproape doi ani de studii, în care frecventase totuși mai mult Academia Julian decît sălile de disecție, abandonează studiile și revine în țară.

Din lucrurile interesante pe care le oferă Parisul acelor ani, este greu de bănuț care anume l-au reținut îndeosebi. Cu zece ani în urmă, după perioada războiului, se redeschisese, și funcționau de atunci cu regularitate, Salonul Societății naționale de arte plastice și Salonul artiștilor francezi. Dar, în afara acestor manifestări artistice

oficiale, un mare număr de expoziții rețineau pe toți amatorii de artă. Ajungând la Paris în 1929, Viorel Huși a mai găsit acolo viu ecoul expozițiilor Monet și Gauguin, Courbet, Delacroix, Corot și Sisley și al expoziției colective « Ingres și Picasso ». În plină efervescență provocată de aceste manifestări, care agitau încă spiritele, stîrnind pasiuni și controverse, anul 1929 este marcat prin două mari manifestări artistice, retrospectiva Courbet și expoziția Utrillo, care în mod cert l-a interesat. Anul următor, desenele și gravurile lui Manet și iarăși două retrospectivă, Delacroix și Corot, aduc pe acești artiști în centrul atenției.

Dar la nici unul din acești artiști nu s-a oprit. Le-a cercetat operele, le-a reținut atmosfera specifică fiecăruia, dar s-a îndreptat cu hotărîre spre doi artiști, unul încă în ascensiune și celălalt în plină glorie recunoscută postum și cu care, mai tîrziu, avea să-și găsească profunde similitudini: Dunoyer de Segonzac și Van Gogh.

Debutase la Salonul oficial încă din 1927, deci înainte de a fi luat contact cu învățămîntul artistic, expunînd lucrări în ulei. De atunci și pînă astăzi, cu foarte rare excepții, prezența sa la expozițiile oficiale a fost, dacă nu comentată, cel puțin netrecută cu vederea. Cu toate că lucra atît ulei cît și grafică, încetul cu încetul preferința sa s-a orientat către acest din urmă gen, care îi acorda mai multă libertate, asigurîndu-i crearea unei lucrări într-un timp mai scurt. În acest fel, artistul încerca să realizeze un echilibru între vocația și temperamentul său.

În opera lui Viorel Huși se pot distinge cu ușurință două perioade. Cea dintîi începe cu anul primei sale participări la Salonul oficial, iar a doua, avîndu-și originile prin anul 1940, constituie o adîncă răscruce în însăși structura psihică a artistului. O afecțiune gravă, persistentă, antrenîndu-i existența într-o atmosferă intermitentă de clar-obscur, marchează profund toate operele sale din această a doua perioadă.

Caracterul lucrărilor sale — majoritatea desene în creion, cărbune, peniță sau acuarelă — este personal, dezvăluindu-ne un foarte fin observator, curios și atent la toate acele nuanțe care, puse în lumină de un gest, de o mișcare, caracterizează un om. În trăsături rezumative, el surprinde linia greoaie, masivă, obosită, a unei spălătorese văzute din spate, a birjarului atent pe capra trăsuri, a tipurilor diverse alăturate datorită unei împrejurări oare-

care în jurul unei mese de cafea sau perechea, aproape contopită, studiată cu curiozitate reținută, pe o bancă dintr-un parc. Cîteva linii îi sînt de ajuns ca să sugereze un individ sau o mulțime. Rarele umbre lucrate cu creionul redau real și viguros atmosfera unui colț de peisaj care l-a interesat. Același loc, odată descoperit, repetîndu-se de nenumărate ori în lucrările sale, ajunge să capete din ce în ce mai multe valori noi, existente încă de la început, dar puse în lumină prin frecvențele reveniri ale artistului asupra aceluiași colț de peisaj.

Prin jurul anului 1940, brusc, fără nici o justificare aparentă, pictorul adoptă un stil nou de lucru, realizînd un desen dens, compact, cu perspective forțate, avînd un evident aer infantil. Liniilor simple, viguroase, nuanțate, le iau locul linii scurte, drepte, egale, acoperind toată suprafața desenată, nu numai delimitînd-o ca în trecut. În fiecare peisaj trebuie să apară, disproporționat de mare, cîte unul din elementele componente, situat de obicei în primul plan și atît de insistent lucrat încît pare a fi cheia compoziției.

Cu tot efortul depus spre a surprinde realitatea astfel cum apare ea sub ochii artistului, el nu reușește totuși să redea decît realitatea așa cum se reflectă ea în mintea sa agitată. Un copac strîmb, de o strîmbătate misterioasă, un stîlp de telegraf contorsionat, un zid de casă aplecat, ordonează, într-o viziune care-i este proprie, compoziția. Obsesia redării realității apare din ce în ce mai des. Din 1940 începem să găsim în carnetele sale de schițe, note ale sale sau citate liber traduse, care se repetă frecvent. Astfel, pe o pagină de caiet de schițe, în jurul unui portret de bărbat, bizar, cu un aer cu totul scos din comun, inteligent schematizat, putem citi: « Pictorul Vincent van Gogh este unul din cei mai mari pictori moderni născut în Olanda ». Puțin timp mai tîrziu, altă notație, de data aceasta un citat interpretat după același pictor olandez, către care se îndreaptă toate gîndurile și toată admirația artistului: « Trebuie să cauți să lucrezi tablouri multe cum lucram eu singur odată după natură », iar în loc de semnătură mențiunea: « Pictorul Van Gogh nebun ». O pagină de carnet, datînd din anul următor, înfățișează o sticlă cu apă. Sticla așezată cumințe în mijlocul paginii, desenată exact, minuțios chiar, mărturisește efortul artistului de a fi fidel realității. Lupta cu sine a fost însă prea grea; tratînd apa din sticlă asemenea unei mări în plină furtună, artistul, fără să bănuiască, și-a făcut pro-

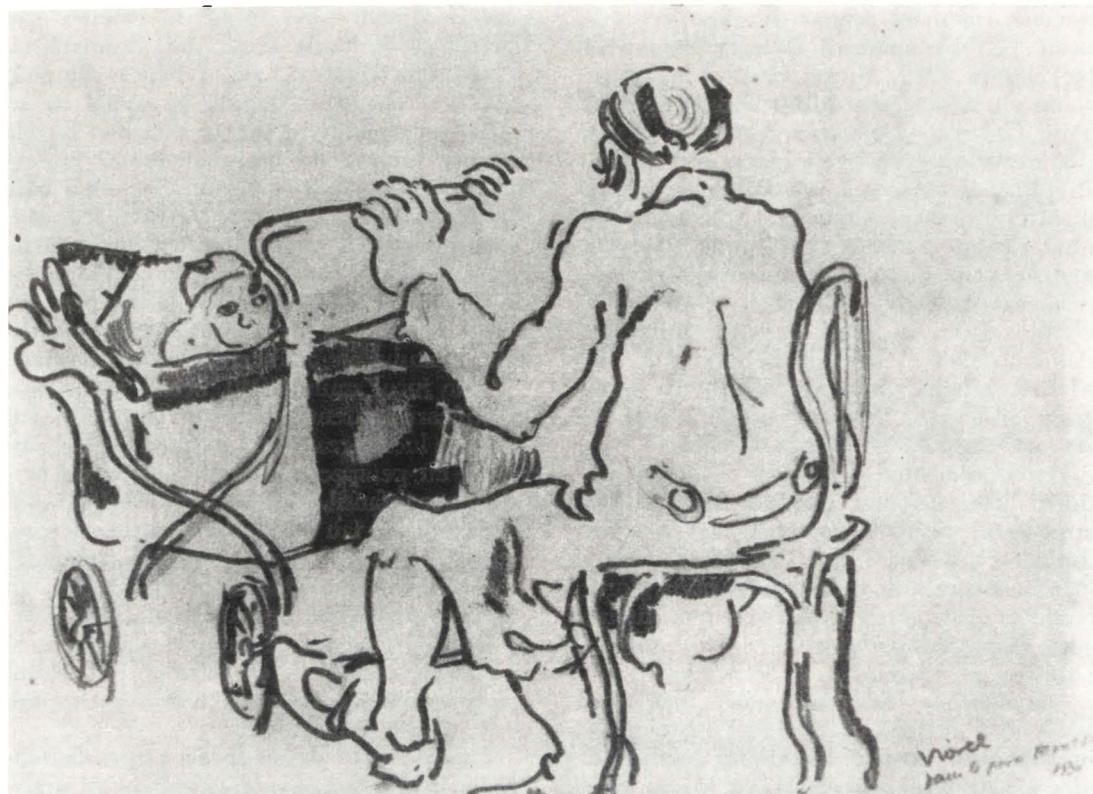


Fig. 1. — Viorel Huși, Într-un parc din Paris. Foto N. Ionescu și Gr. Lupu.

priul său portret. Cele două lumi ale sale, cea controlată și cea care îi scapă de sub control, coabitează, luptându-se acolo una cu alta. Conștient totuși, ca să se convingă pe sine însuși de puterea de stăpânire de care este capabil, după terminarea desenului scrie într-un colț: « Desenat după natură ». Acest modest desen, trecând neobservat printre multele desene remarcabile ale lui Viorel Huși, are valoarea unei tulburătoare confesiuni. El ni-l reprezintă și ni-l dezvăluie pe admiratorul fără rezerve a lui Van Gogh, admirație care merge până la a se confunda, în anumite momente, pe sine cu marele artist.

Van Gogh l-a obsedat din tinerețe, dar a fost necesară o acumulare de inhibiții, de insuccese, pe un alt plan decît cel artistic, ca să ducă la transformarea acestei mari admirații într-o pasiune obsedantă. De la primele desene, făcute pe dealurile Hușilor, sub îndrumarea lui Adam Bălțatu, corecte dar impersonale, și pînă la acele admirabile notații sumare sau peisaje surprinse în capitala Franței este drum imens. Creionul negru îi este suficient pentru a reda colțurile de oraș în fața cărora s-a oprit mai des, în special marginile sărăcă-

cioase ale mării citadele, care repetă, într-o altă atmosferă și la o altă scară, colțurile mahalalelor orașului natal. Adeseori firma cîte unui local de cartier — mai ales un *depôt de vins* — este insistent caligrafiată, în linii mult întărite, cu grija parcă de a ajuta la localizarea geografică a peisajului. Fără să vrem, ne gîndim la imaginile din Montmartre ale lui Utrillo, care pot servi, prin precizia desenului și corectitudinea firmelor, la compunerea unui itinerar al cartierului.

Deosebit de exigent cu sine însuși, artistul reia necontenit lucrări mai vechi, căutînd să pună la lumină acele elemente pe care le socotește specifice locului sau scenei reprezentate. În general, aceste reveniri îmbogățesc lucrarea cu accente de culoare în acuarelă sau în pastel. Ceea ce pierd însă din valoarea lor de document asupra unei anumite perioade de creație a artistului, cîștigă în valoare artistică. Trebuie să reținem grija atentă și continuă față de calitatea operelor sale, efortul de a le îmbunătăți neîncetat, persistența în mintea sa a imaginilor cîndva întîlnite în cale.

Atras cu vădită curiozitate de chipul omenesc, Viorel Huși realizează întotdeauna

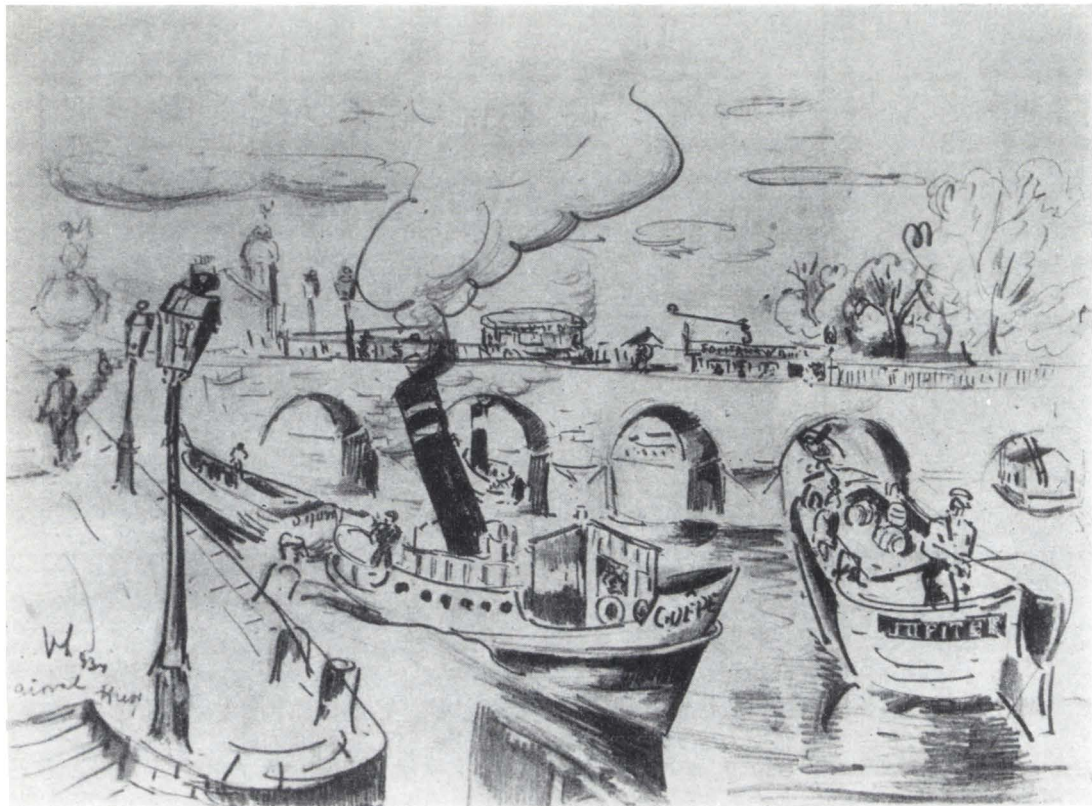


Fig. 2. — Viorel Huși, Pe Sena. Foto N. Ionescu și Gr. Lupu.



Fig. 3. — Viorel Huși, Peisaj cu crămă. Foto Gr. Lupu.



Fig. 4. — Vișeu de Sus, Periferie. Foto N. Ionescu și Gr. Lupu.

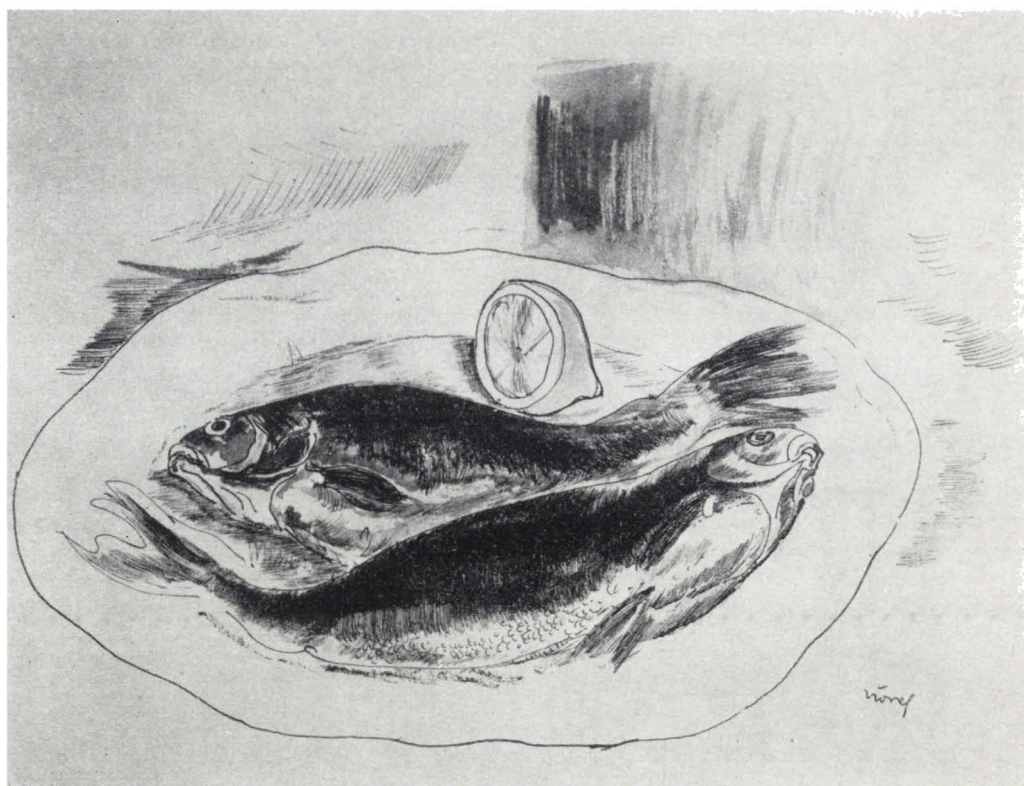


Fig. 5. — Vișeu de Sus, Natură moartă (chefali).

una schițe de portret sau studii de expresie interesante; cînd e vorba de portret, de realizarea unui lucru cu caracter definitiv, fixația unui tip uman întîlnit cîndva în cale se suprapune modelului, astfel încît mai toate portretele sale, fie cele de bărbat, fie cele de femeie, seamănă între ele, avînd

păstrată cu grijă, privită din cînd în cînd și, prin 1940, adnotată de pictor, care astfel ne-a pus în lumină un aspect al interesului său față de tulburările în care se zbătea lumea acelei epoci: « Je voudrai voir l'Italie à côté de la France et de l'Angleterre contre l'Allemagne impéria-



Fig. 6. — Viorel Huși, *Spre Dobrina*.

aceiași aer tulbure, melancolic, inconsistent, dominat de o privire fixă, obositoare, care plasează modelul — nu cel real ci cel văzut de artist — într-o lume cu totul alta decît aceea a oamenilor obișnuiți. Este curios de urmărit cum acestor portrete, amintire a unui tip uman întîlnit probabil în scurta perioadă de studii universitare la Facultatea de medicină din Paris, artistul le asociază încă o reminiscență a preocupărilor sale din acea epocă. În mai toate cazurile rochia modelului, uneori chiar haina bărbaților, cînd e vorba de portretul unui bărbat, și adeseori chiar fondul, sînt văzute asemenea unui material imprimat, cu caracter decorativ. Motivele acestui imprimeu le regăsim într-o planșă rămasă din perioada studenției, acoperită cu desene reprezentînd imaginea văzută la microscop a unor țesuturi animale. În ciuda aban-

donării studiilor, această planșă a fost liste et qu'elle veut étendre son expansion et hégémonie sur tout le monde» (sic).

Obișnuinței de a observa cele mai mici amănunte sub lentila microscopului îi datorăm și felul de a reda florile. Un desen de Viorel Huși reprezentînd un vas cu flori seamănă cu o fereastră acoperită cu cristale de gheață. Fiecare floare este caligrafiată minuțios, vasul fiind și el întotdeauna împodobit cu acel sentiment numit *horror vacui* cunoscut din cele mai vechi timpuri, totul proiectat pe un fond și el ornamentat cam cu aceleași elemente. Dacă reținem această categorie de lucrări, nu o facem pentru aportul lor estetic la opera artistului, ci ca pe o curiozitate, rod al unor amintiri din tinerețe.

Îndeobște, în opera lui Viorel Huși, artistul socotit de Tonitza, cu prilejul parti-

capării sale la Salonul oficial de grafică din 1934, drept « clou-ul și senzația salonului nostru », regăsim întotdeauna pe comentatorul subtil al multiplelor detalii, consecvent cu sine însuși. Uneori însă, în rarele momente de lumină totală, amprenta noii sale personalități trece în umbră, lăsând locul doar sensibilității și gustului său, îndeobște deosebit de rafinat. În aceste scurte răgazuri apar, în prim plan, întâiririle din trecut cu unul sau altul din artiștii importanți ai vremii, în special aceia care, prin anii 1928–1930, erau la modă în lumea Parisului. În operele create în aceste scurte răgazuri, simțim amintirea unui Utrillo, a unui Signac, a unui Vlaminck, dar mai ales a lui Dunoyer de Segonzac. Uneori sint evident actuale în mintea sa lucrări ale unor expresioniști germani sau chiar grafia sigură, elegantă, epurată, a lui Matisse, așa cum apare ea în ilustrațiile la Ronsard, sau poate chiar Picasso-ul abstract, creator al unor ideograme elegante, închizând în formă și ritm simboluri.

Apreciat, deși evitat de colegi, printre care se pot număra unii artiști străluciți ca Tonitza sau Steriadi, elogiati de Tonitza, de Miron Radu Paraschivescu și, mai apoi, de profesorul George Oprescu, care-l socotea un artist « îndemînat și plin de gust, cu un simț superior pentru calitatea unei nuanțe », Viorel Huși, independent de el, n-a reușit să ocupe în rîndul artiștilor români locul la care ar fi avut dreptul prin înzestrarea și sensibilitatea sa.

Portretul său a fost foarte nuanțat prins de Tudor Vianu, care-l prezenta, într-o scrisoare, drept « un caz, nu numai prin ciudățenia lui, pe care o vei observa îndată, dar și prin marea lui înzestrare, recunoscută cu mare încîntare pe vremuri. Dacă n-ar fi fost toată viața lui un om bolnav, cred că s-ar fi impus ca unul din cei mai talentați artiști ai țării. Dar nici acum nu este prea tîrziu pentru a recunoaște ceea ce natura darnică, ciudată în procedeele ei, a depus în acest om hirsut, cam îngrijorător » (scrisoare din martie 1958 – R.I.).

Iubindu-și cu pasiune arta, Viorel Huși acordă o deosebită prețuire operelor pe care le-a creat. Elocvent este faptul că, vorbind de ele, sollicită odată deținătorului unor desene ale sale « condiții de păstrare umane », în sensul riguros al cuvîntului, asimilînd opera de artă celei mai splendide creații a firii.

Lucid cînd se privește pe sine însuși, simțindu-se în siguranță pe meleagurile

copilăriei, de care se simte strîns legat, Viorel Huși evadează din tumultul capitalei spre bătrînul tîrg al Hușilor. Acolo, departe de oamenii care, necunoscîndu-l, îl socotesc după înfățișare, revede locurile copilăriei și ale tinereții, se regăsește pentru cîteva clipe tînr și se înseninează. Din acele locuri, care reprezintă subiectul dominant al operei lui – artistul fiind, în ultimă analiză, autorul unei teme cu nenumărate variațiuni –, Viorel Huși scrie cunoscuților din București, simțind nevoia să împărtășească și altora sentimentul de plenitudine care-l cuprinde atunci cînd străbate împrejurimile modeste ale Hușilor. « Sînt plecat la Huși, pentru lucru, oraș al amintirilor mele din copilărie și adolescență, orașul viilor, al vinului bun, al livezilor cu pomi fructiferi, orașul soarelui, al culorii rumene și al luminii. Pentru mine Hușul reprezintă frumusețea peisajului veșnic scădat în lumină, într-un cuvînt ce a reprezentat Arles pentru Vincent Van Gogh, care e unul din pictorii pe care eu îl iubesc cel mai mult și în cel mai înalt grad, nu numai pentru viziunile coloristice de atunci, ci pentru faptul că a suferit atît de mult cu boala lui, precum și lupta lui grea ce a dus-o pentru existență... ».

Cred că este una din cele mai profund emoționante pagini autobiografice scrise de vreun artist român.

Conștient de existența celor două ființe închise într-una singură, făcîndu-le neîncetat să lupte una cu cealaltă pentru a ajunge la lumină, Viorel Huși pune o notă cu totul aparte în peisajul vast al graficii românești contemporane.

Luptînd cu el însuși și împotriva lui însuși, el continuă să creeze acele imagini pitorești, asemeni unui haos organizat, pe care le înviează cu pete rafinate de culoare. O privire retrospectivă asupra operei sale nu ne-ar da imaginea, după cum se întîmplă cu alți pictori, a unei evoluții, în sensul unei succesiuni de etape, elocvente pentru atitudinea artistului în fața vieții și a procesului de creație. La Viorel Huși, după ce am parcurs operele pe care le-a realizat pînă în pragul vîrstei de 30 ani, epocă de formație și de strălucite promisiuni, ne găsim în fața celei de-a doua etape a creației sale, cu o optică unitară, consecventă, cristalizată prin lucrări în care artistul caută să se învingă pe sine însuși pentru a transmite mesajul său contemporanilor.

RADU IONESCU

Mișcarea revoluționară din 1848 este legată de numele a trei pictori: I. Negulici, D. Rosenthal și Barbu Iscovescu. Dintre aceștia, I. Negulici și Barbu Iscovescu nu își mai revăd patria, pentru eliberarea căreia luptaseră. Mormintele lor se află la Constantinopol, în cimitirul din Istanbul, vegheate de o piatră funerară, pe care tovarășul lor de luptă D. Bolintineanu a însemnat un epitaf.

Nu s-a știut pînă în prezent că, înainte de a muri, pictorul Barbu Iscovescu a dăruit țării sale și un testament, însoțit de un inventar al obiectelor sale rămase (« lăsatule »). Acest mesaj, descoperit de abia acum, la un secol de la moartea pictorului, aruncă o lumină nouă atît asupra personalității lui, cît și a momentului în care a trăit.

Documentele se găseau într-un dosar cu acte administrative fără importanță, care a aparținut Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice¹.

Viața lui Barbu Iscovescu este relativ bine cunoscută². Fiu de zugrav din București, el moștenește înclinația către pictură de la tatăl său, pentru ca apoi să-și adîncească cunoștințele la Paris și Viena, unde leagă prietenii cu capii mișcării revoluționare de la 1848, aflați atunci în străinătate. Revoluționar el însuși, revenit în țară la 1847, pictează steagul frăției oculte cu faimoasa inscripție « Dreptate — Frăție » și intră cu el, printre primii, în palatul domnesc al principelui Gheorghe Bibescu, la 11 iunie 1848, manifestînd pentru constituție.

Însărcinat de guvern cu diverse misiuni, pe care el le îndeplinește cu scrupulozitate, este trecut pe lista exilaților după înăbușirea revoluției, figurînd pe aceeași listă

cu pictorul I. Negulici, Marin Naționalul (Serghiescu), Christofori, arhitectul I. Melic, pictorul Rosenthal, profesorul Laurian, Grigore Zossima³.

Barbu Iscovescu se refugiază în Ardeal, unde execută portretele personalităților revoluționare transilvănene, al lui Avram Iancu și al membrilor statului său major. În Banat ia contact cu grupul de revoluționari sîrbi conduși de generalul Knidjanin, ale căror portrete le schitează de asemenea, pentru completarea albumului revoluționar proiectat împreună cu pictorul Ioan Negulici, album ce urma să fie tipărit în străinătate pentru a sluji propagandei revoluționare.

Ajuns la Paris, el lucrează în atelierul lui Michel Martin Drolling, fiind în legătură strînsă cu șefii mișcării revoluționare române, refugiați în capitala Franței. Poate din motive de sănătate sau din dorința de a fi cît mai aproape de țară, pleacă după cîtiva vreme la Constantinopol, unde se găsea un alt grup de revoluționari români. În acest oraș el pictează și activează politicește, însă boala de piept, care îl subrezise, îl doboară pe încetul. Este îngrijit cu atenție, după cum mărturisește el însuși în testament, în mai multe spitale, dar răul nu putea fi înlăturat. Conștient că i se apropie sfîrșitul, Barbu Iscovescu cheamă la spitalul unde se găsea, în ziua de 24 octombrie 1854, la ora 5 seara, pe amicii săi ca să le împărtășească ultimele dorințe. Martorii mărturisirilor sale erau și prietenii săi: generalul Gh. Magheru, care comandase armatele revoluționare, Constantin Polychron, Alexandru Christofi, un craiovean de la care ni s-a păstrat o bogată corespondență cu Ștefan Golescu⁴, N. Pleșoianu⁵,

¹ Arhivele statului București, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dos. 3 812/1857.

² În legătură cu Barbu Iscovescu s-au scris următoarele studii: M. SCHWARTZFELD, *Iehuda Barbu Iscovescu*, în *Anuarul pentru israeliți*, București, 1884; o notiță în *The Jewish Encyclopedia*, vol. VI, New York și Londra, p. 645; O. LUGOȘIANU, *Pictorul Barbu Iscovescu*, în *Căminul nostru*, an I, 1910, nr. 1, p. 7-10; NICOLAU MARIN, *Pictorul Barbu Iscovescu <1816-1854>*, București, 1940; mențiuni importante în G. OPRESCU, *Grafica românească în sec. XIX*, vol. II, București, 1942, și *Pictori români în sec. XIX*, București, 1943; P. CONSTANTINESCU-LĂȘI, *Trei pictori revoluționari*, în *Studii*, 1948, nr. 3, p. 152-202;

ION FRUNZETTI și MIRCEA POPESCU, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în S.C.I.A., 1954, nr. 1-2, p. 97-103; GEORGE POTRA și BARBU BREZIANU, *Știri în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman și alți pictori români*, în S.C.I.A., 1955, nr. 1-2, p. 327-334; MIRCEA POPESCU, *Catalogul științific al lucrărilor lui Barbu Iscovescu existente în prezent în colecțiile publice de la noi*, în S.C.I.A., 1955, nr. 1-2, p. 334-346.

³ Listele cu exilații din 1848 în C. D. ARICESCU, *Corespondența secretă și acte inedite ale capilor revoluțiunii române de la 1848*, broșura a II-a, București, 1874, p. 115.

⁴ *Ibidem*, p. 41, 43, 46, 48 și 49.

⁵ *Ibidem*, p. 103 și 105.

Vasile Mălinescu⁶, unul dintre cei mai hotărâți revoluționari moldoveni, din nefericire puțin cunoscut, și Arthur Baligot de Beyne⁷, funcționar la consulatul francez din Constantinopol și amic al revoluționarilor români.

Desigur, Barbu Iscovescu, doborât de boală, va fi rugat pe A. Baligot să aștearnă pe hîrtie ultimele sale cuvinte. Francezul a consemnat într-o frumoasă compunere testamentul și « lăsatel » marelui pictor.

Barbu Iscovescu donează Muzeului național — care tocmai se infiripase — și bibliotecii Sf. Sava toate tablourile, pinzele, desenele, gravurile și litografiile executate de el însuși, cit și cele colecționate de el. Executorii săi testamentari sînt împuterniciți să ridice tablourile și obiectele care se găseau la pictorul Sztarmy, în București, urmînd să i se plătească acestuia cei 10 ducați împrumutați de Barbu Iscovescu, cu dobînda pe cinci ani (banii fuseseră, probabil, împrumutați la plecarea din țară a lui B. Iscovescu).

Donează doctorului Morris un ceas de aur, exprimîndu-și recunoștința față de acesta, ca și față de doctorul Mont-Géry (medicii săi din Constantinopol), căruia îi lasă un lanț de aur în valoare de 100 de franci.

Generalul C. Tell⁸, amicul său, urma să primească un album legat, cu vederi din Țara Românească și Moldova. Lui C.

Polychron îi dăruiește portretul compatriotului lor D. Bolintineanu, cel care avea să-i compună epitaful; lui A. Baligot de Beyne două pipe turcești; lui Ali Bey, secretarul lui Mehmed Ali pașa⁹, un volum de gravuri engleze; compatriotului său Apolloni¹⁰, 500 de piaștri. Lui Gropler îi dăruiește portretul generalului Klapka¹¹, spitalului prusac 1 000 de piaștri.

Din banii care rămîneau lui C. Polychron urma să se ridice monumentul său funerar.

Mobilierul, albiturile, hainele de tot felul erau lăsate compatrioților săi fără venituri sau în suferință.

Testamentul este iscălit, în afară de martorii menționați mai sus, de arhimandritul Panaretos al Pogomanei, Marin Serghiescu¹² și Iacob Melic, arhitect.

După moartea pictorului, executorii testamentari își îndeplinesc obligațiile¹³.

Din motive necunoscute pînă în prezent, obiectele nu ajung la destinație decît la 16 iulie 1857, adică după trei ani de la întocmirea testamentului. La această dată, frații Polichroniadi se adresează Eforiei Școalelor, anunțînd-o că le-au sosit de la Constantinopol obiectele lăsate de B. Iscovescu și că trebuie plătită suma de 187,50 lei, transportul lor. Copia testamentului și cele două liste de lucrări de pictură și de cărți care însoțeau obiectele sînt cele aflate în prezent în dosarul Ministerului Cultelor

⁶ În legătură cu pașoptistul V. Mălinescu, vezi, AL. CHRISTOFI, *Biografia d-lui Alex. Christofi*, Craiova, 1896. În martie 1848, Vasile Mălinescu, Teodor Rășcanu și Iancu Alexandru erau la Paris (C. BODEA, *Lupta pentru unire a revoluționarilor exilați de la 1848*, București, 1960, p. 2). Cu prilejul reorganizării Asociației exilaților din Paris, C. A. Rosetti cere ca la conducerea acestei asociații să fie numiți C. Negri și V. Mălinescu (ibidem, p. 9). Luptător entuziast pentru Unire, el înlocuiește la 19 iunie 1861 pe Ștefan Goleșcu în funcția de președinte de consiliu și de ministru de interne (D. BERINDEI, *Anul 1861*, în *Revista arhivelor*, 1959, nr. 1, p. 156).

⁷ Arthur Baligot de Beyne a fost secretarul Consulatului francez din Constantinopol și amic al revoluționarilor români de acolo. Ștefan Goleșcu, într-o scrisoare din 10 august 1855, scrie următoarele: « Îmi pare bine că Balygot, amicul nostru, se află sănătos și că rana lui n-a fost primejdioasă. Stringe-i mîna frățește din parte-mi ». Ajuns secretar particular al lui Cuza vodă și profesor al copiilor acestuia între 1862 și 1863, el corespondează cu Vasile Alecsandri. Moare în 1892 la Paris (MARTA ANINEANU, *Catalogul corespondenței*

lui V. Alecsandri, București, p. 73 și 462; C. D. ARICESCU, *op. cit.*, broșura a III-a, p. 46).

⁸ Cristian Tell, general și om politic, membru al guvernului provizoriu revoluționar, exilat la Smirna. Membru în Divanul ad-hoc, a fost în două rinduri ministru al instrucțiunii publice (1816–1884).

⁹ Mehmed Ali pașa, seraschier, ministru de război al Turciei.

¹⁰ N. Apolloni, revoluționar din 1848, menționat în primul decret de exil (I. G. BIBICESCU, *1848 în România*, București, 1898, p. 129). La 2 decembrie 1849 el se găsea la Constantinopol (C. D. ARICESCU, *op. cit.*, p. 51).

¹¹ GH. KLAPKA (1820–1892), general ungar, căpetenia revoluției de la 1848 împotriva austrie-cilor.

¹² MARIN SERGHIESCU (Naționalul), fiu de sătean sărac din Netezești-Ilfov, mic slujbaș de vistierie, ia parte la complotul din 1840, împreună cu Mitică Filipescu și Nicolae Bălcescu, devenind membru al frăției revoluționare din 1848; unionist în 1857 (vezi C. BODEA, *op. cit.*, p. 42).

¹³ Vezi anexa a II-a.

și Instrucțiunii Publice. Ele dovedesc că toate obiectele donate de către B. Iscovescu au ajuns la București.

Consiliul Eforiei Școalelor, compus din doctorul Arsachi, Florescu, Poenaru și G. Costa-Foru, țin o ședință la 17 septembrie 1857, în care primesc donația. Ei dau dispoziție lui C. Aristia, bibliotecarul colegiului Sf. Sava, și lui C. Wahlstein, custodele Muzeului național, ca împreună cu casierul Eforiei, să primească lucrurile, ridicând totodată și tablourile de la pictorul C. Sztarmy, după achitarea datoriei de 10 ducați ¹⁴.

Cu toată dispoziția primită, atât C. Aristia, cit și C. Wahlstein temporizează primirea bunurilor lăsate de B. Iscovescu. Eforia trimite o nouă adresă la 10 martie 1858 — deci după încă un an —, cu dispoziția ca în termen de cinci zile cei doi funcționari să răspundă adresei anterioare ¹⁵.

Urmează un răspuns în care C. Aristia opinează că «este de suspectatu dacă < obiectele artistice — T.B. > prețuiescu cât va plăti Onor Eforie » < pictorului C. Sztarmy, adică 10 ducați — T.B. > ¹⁶. Eforia revine, cerind îndeplinirea întocmai a clauzelor testamentare ¹⁷. Adresele următoare arată executarea dispozițiilor primite de la Eforie: C. Aristia preia atât cărțile din magazinul C. Polichroniadi pentru biblioteca colegiului Sf. Sava, cit și « obiectele artistice » pentru Muzeul național (de la Sf. Sava) ¹⁸.

În afară de aceasta, C. Wahlstein ridică de la pictorul C. Sztarmy lucrările lăsate în gaj de către B. Iscovescu ¹⁹.

Istoricul « lăsatelor » pentru țară ale lui B. Iscovescu nu se încheie însă aici. Șase ani mai târziu, în 1864, directorul Muzeului național, C. Ferrerati, cere să se dea dispoziții cu privire la lada cu tablouri a pictorului B. Iscovescu, depusă în Galeria de pictură din localul Academiei ²⁰.

Între timp însă, această ladă fusese deschisă și, probabil, o bună parte din obiecte înstrăinate. Printr-o adresă din 31 ianuarie 1864 se cere restituirea unui tablou din ladă, ridicat cu doi ani în urmă de însuși președintele Eforiei Școalelor ²¹. Acesta nu recunoaște înstrăinarea lucrării ²². În sfârșit, Ministerul Instrucțiunii Publice convoacă o comisie pentru examinarea « tablourilor rămase de la un pictor român mort la Constantinopol » ²³. Comisia, formată din Gh. Tattarescu, Ion Ghica și P. Alessandrescu, se întrunește și alege « 31 buc. pentru a figura într-un album; 3 buc. pentru a fi încadrate; un album după Thorwaldsen destinat Galeriei de pictură pentru a servi elevilor la studiu, iar două mape cu schițe s-au pecetluit, neavînd interes artistic » ²⁴.

Nu putem ști dacă aceste « 31 buc. » sînt opere de pictură sau de grafică. Bănuim că au fost desene. Reținem, oricum, că din cele 94 de tablouri în ulei lăsate țării de către pictorul Barbu Iscovescu numai trei au fost socotite de valoare.

Opera pictorului revoluționar (pierdută în mare parte) așa cum a ajuns pînă la noi, glăsuiește despre talentul și patriotismul său. Testamentul găsit acum este încă o mărturie a înaltei sale ținute morale.

T. G. BULAT

A N E X E

Copie

I ²⁵

Le vingt quatre Octobre, mil huit cent cinquante quatre, à cinq heures du soir, en présence de M.M. le général Georges Maghiero, Constantin Polychroni, Alexandre Christophi, Basile Malinesco et Arthur Baligot de Beyne, mes amis appelés par moi, j'ai dicté mes dernières volontés comme il suit :

¹⁴ Vezi anexa a VI-a.

¹⁵ Arh. st. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ., Admin., an. 1857, dos. 3 812, f. 206.

¹⁶ Ibidem, f. 210.

¹⁷ Ibidem, f. 211.

¹⁸ Ibidem, f. 238.

¹⁹ Vezi anexa a VII-a.

²⁰ Arh. st. Buc., Min. Cult. și Instr. Publ.,

Admin., an. 1864, dos. 526, f. 26.

²¹ Ibidem, f. 38.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, f. 38, 65 și 66.

²⁴ Ibidem, an. 1864, dos. 1 334.

²⁵ Arh. st. Buc., Minist. Cult. și Instr. Publ., Administrative, An. 1857, dos. 3812, f. 84.

Me sentant en danger de perdre la vie, jouissant cependant de toutes mes facultés intellectuelles, je fais les déclarations suivantes et j'exprime librement mes vo(lo)ntés suprêmes qui devront être fidèlement exécutées après mon décès.

J'ai toujours vécu plein de respect et de dévouement pour la religion nationale de mon pays, je veux être inhumé suivant les cérémonies et usages de cette religion. En l'absence d'un prêtre valaque, je veux être inhumé par un prêtre grec. Je désire que mes funérailles soient aussi modestes que possible.

Je dispose de la façon suivante de tout ce que je laisse ici-bas.

Voulant donner à ma chère patrie, en la quittant, un témoignage de mon constant amour pour elle, je lègue au Musée national de Bukarest tous les tableaux, toiles, gravures, lithographies, dessins, albums..., qui m'appartiennent, tant les ouvrages que j'ai faits moi-même que ceux qui ont été collectionnés par mes soins. Outre les objets d'art que je possède à Constantinople, mes exécuteurs testamentaires remettront ou feront remettre au Musée national les tableaux et objets d'art de toute espèce que j'ai laissés à Bukarest. Ces objets se trouvent chez Mr. Szatmary, peintre, auquel je dois dix ducats qui devront lui être payés avec les intérêts depuis cinq ans par la Direction du musée national.

Voulant reconnaître les soins éclairés et affectueuses dont Mr. le docteur Morris n'a cessé de m'entourer, je lui lègue ma montre d'or à trois cadrans et je le prie de l'accepter en souvenir de moi comme un gage de ma profonde reconnaissance.

Je lègue par les mêmes raisons au docteur Mont-Géry une chaîne d'or de la valeur de cent francs.

Je lègue à mon ami le général Tell mon album relié représentant des vues de la Valachie et de la Moldavie, comme un gage de ma sincère affection pour lui.

Je lègue à mon ami M. Polychroni le portrait de notre compatriote et ami, M. Bolintineano.

Je lègue à mon ami M. Baligot de Beyne mes deux pipes turques avec leurs bouquins d'ambre.

Je lègue à Ali-Bey, secrétaire de S. A. Mehmed Ali Pacha un volume de gravures anglaises, intitulé Shakespeare illustré.

Je lègue cinq cent piastres à Mr. Apolloni, mon compatriote.

Je lègue cent francs à la chapelle roumaine de Paris; et de plus quarante francs pour dire des messes à mon intention. Je me recommande aux prières du prêtre chargé de desservir cette chapelle.

Je lègue à Mr. Gropler le portrait du Général Klapka.

Je lègue à l'hôpital prussien mille piastres en reconnaissance des bons soins que j'y ai reçus: cette somme est indépendante de celle que je devrai au jour de mon décès.

La somme qui restera aux mains de M. Polychroni après l'acquittement de tous ces legs et celui des frais de mes funérailles sera employée à l'érection de mon monument funèbre.

Quant à mon mobilier personnel, linge, habits de toute espèce, je prie mes exécuteurs testamentaires d'en disposer en faveur de ceux de nos compatriotes, qui sont gênés ou sans ressources.

J'institue et je choisis pour mes exécuteurs testamentaires les témoins qui signent cet acte avec moi. Je leur recommande d'exécuter fidèlement mes dernières volontés.

Fait à l'hôpital prussien, en présence des témoins sus dits qui ont signé après M. Iscovesco, et après lecture faite à haute voix.

G. Maghieru

E. B. ISCOVESCO

C. Polychroniad

V. Malinesco

A. Christofi

Arthur Baligot de Beyne

După rugăciunea D-lui Iscovescu am suptscris aquest testament al său.
Marin Serghiesco.

După rugăciunea D-lui Iscovescu am suptscris. I. Melic architect.

Onorabilei Eforiei a Școalelor din Principatulul României.

Subt însemnați, executori testamentari al răposatului Barbu Iscovescu, pictor Rumîn; am onóre a adresa onorabilei Eforii obiectele de artă que printr'un articolu al testamentului seu, răposatul a legatu Museului Național.

Aci s'alătură copii dupe aquestú testament și o listă de toate lucrurile de care s-a vorbit mai sus; precum și alta de differitele cărți; căteși trei, adeverite, prin iscălitura s-insemnaților.

Sub însemnați pe lângă aquasta, recomandă Onorabilei Eforii articolul din testament prin care reposatul o invită a quere și a lua în primire toate tablourile și obiectele de artă que lăsase în păstrare la Domnul Szatmari pictoru la București; și pe care o rógă a numera numitului Szatmari, summa de Țece galbeni cu interesele pe cînqui anni, que i-a remasu datoriu. Aceste obiecte, assemenea, sunt lăsate Museului Național.

Subt însemnați, împlinindu-și misia lor, conformu cu ultimele voințe alle reposatului Compatriotu; speru ca onorabila Eforiea, cum și toți rumeni, vor prețui cum se cuvine actulu patrioticu al reposatului mult demnu de stimă Barbu Iscovescu.

I. MAGHIERU
ARTHUR BALIGOT DE BEYNE
C. POLYCRONIADI

Constantinopole, Péra
1855

III

Listă²

de tóte tablourile, portretele, gravuri, litografii, dessenuri, schițe și alte que răposatul Barbul Iscovescu lasă MuȚeului Național din București, și esecutori sei testamentari le trimitu la destinația lor, clasificate după cum urmédă — Anul 1855 Pera. Constant.

Bucăți numeruite	I
No. 89	Tablouri, portrete etc. în oloi. Adeque: opt-Țeci și noȚ, tablouri, portrete etc. în ulei.
	II
No. 113	Gravuri, litografii etc. adeque: una sută trei spre Țece, gravuri, litografii etc. N.B. No. 93 cu douȚ Țeci și șase foi No. 94 cu douȚ Țeci și cinci foi No. 95 cu douȚ și opt foi No. 96 cu douȚ Țeci și patru No. 97 cu douȚ Țeci și patru No. 112 cu douȚ Țedi și cinci

¹ Același dosar, f. 83.

² Același dosar, f. 85.

Bucăți numerate	III
No. 227	Desenuri, schițe etc. Adeque: doe sute doe Țeci și șapte dessenuri schițe etc. N.B. No. 219 cu șai spre Țece foi No. 220 cu trei-Țeci și doe No. 221 cu patru-Țeci și doe.
429	Peste tot adeque: patru sute doe Țeci și noe.

G. MAGHERU
C. POLYCHRONIADE

ARTHUR BALIȚOT DE BEYNE

IV¹

Lista

de cărțile răposatului Barbu Iscovesco que se trimite la MuȚeul naȚional din
București de quătre esecutori sei testamentari.

Anul 1855

Pera, Constant

Volumuri
în
franȚozește

1	o mică Aritmetică reȚomata par M. Vernier
1	Prescurtare de Geografie, par Adrien Balbi en 1846
4	Testamentul vechiu, par M. le Maistre de Sagi
1	un dicȚionar portatif din engleȚește în franȚozește și vice-versa.
1	idem din italienește în franȚozește și vice-versa
1	idem din franȚozește în turcește
1	Rime, di Mess Francesco Petrarca, în italienește
1	un volum de încălecare (sic)
1	Ioan Rasin II volume Britanicus
1	Manuel de ordinele arhitecturei în broșure
1	Engleza în litere germane și vice-versa
1	Carlo-Alberto, dramă din 1850 în italienește
1	trei-Țeci și trei glume
1	Răspuns la quăteva giurnale; în pricinele Turciei, par Rustane Effendi et Seid-Bey
1	Ernesto, dramă de Frederico Pizzarda, în italienește
1	FraȚi inemici par Racine
1	Elemente de gramatica franȚeȚă par Lhomond
1	un atlaȚu de geografie, par Adrien Balbi en 1841
1	un album Moldo-romăno ilustrat

¹ Același dosar, f. 86.

1	Der Rathgeber für Zeichner und Mahler
1	Deutsche liblings lieder
1	Practisches handbuch swe farben bereitung
1	Die Kranckheiten der Künstler und handwerker
3	Allgemeine Geschichte

Adeque doe ȕeci și noe volumuri de cărți în franț., italienește și nemțește, mici și mari se trimetu, cu aquasta Muȕeului Naȕional.

G. MAGHIERU
C. POLYCHRONIADE

ARTHUR BALIȒOT
DE BEYNE

V¹

Onorabilei Eforii a Școalelor

Alăturata adresă a ecsecutorilor testamentului răposatului Barbu Iscovescu, ni s-a trimis dela Costandinopole, însoțită de copia testamentului zisului răposat, și două liste de obiectele ce să dă muzeului naȕional, care au și sosit și să află în magazinul nostru. Și pentru care rugăm pe onorabila Eforie să bine-voiască a orîndui pe cine va voi, ca să le primească, plătindu-ni-să lei 187¹/₂ cheltuielile transportului lor dela Costandinopole pînă aici, și dîndu-mi-să cvitanȕie regulată spre a ne servi la trebuinȕă.

Ai onorabilei Eforii cu toată stima

1857 Iulie 16
București

FRAȒI POLICHRONIADI

La Eforie se pune următoarea rezoluȕie:

« Să se facă Jurnalul, însă se primeascu cărȕile la Bibliotecă: iar tablourile să se așeȕe în Sala de tablouri puindu-se la fiecare o tzedulă cu numele dărui-torului. Toate în inventariu ».

VI²

Jurnalul

Testamentul însoțitu de două liste prin care reposatulu Pictoru Barbu Iscovescu a făcutu legaturi mai multe obiecte de știintză și arte pe seama Biblio-tecei și a Museului natzionalu din București, care sînt trimise din Constanti-nopole de essecutorii legali ai testamentului pe lingă a lor adresă înregistratu la No. 1310 și s'a înfatzișatu acestei Eforii de către D-lor fraȕzii Polihroniadi negutzătorii de aici cu adresa sub No. 1309 de priimire. Aceste acte cercetîndu-se în seanȕa de astăzi Eforia a gășitu de cuviintză și a însărcinatu pe D-lor C. Aristia Bibliotecarulu și Carl Vallenstain conservatorulu Museului colegiului din Capitală ca, conformu articoleloru essprimate în precitatele acte (care li se voru încredintza spre a le avea în vedere), să ia în priimire toate obiectele, adecă atît cele de la numitzii fraȕzi Polihroniadi, care li s'au trimisu din Constan-

¹ Același dosar, f. 82.

² Ibidem, f. 111.

tinopole, de către essecutorii testamentului, citu și acele obiecte care se află lăsate de răposatul Iscovescu în păstrare la Pictorul de aici D-lu Satmari, dreptu o datorie de zece galbeni cu interesele pe cinci ani. La priimirea aceluor obiecte va asista și D-lu casieru al școaleloru și va respunde D-lui Satmari pomenita datorie de /=/ 10 împreună cu dobînda loru, precum și alte cheltueli ce se vor mai cere pentru transportulu obiectelor, luîndu despre aceste respunderi de bani cuitantzii formale verificate de D-lor Bibliotecarulu și Conservatorulu Museului. După luarea în primire a obiectelor: cărțzile toate, cite vor fi, se vor așeza de D-lu Bibliotecaru în Biblioteca Colegiului de aici, însă după ce mai întiu se voru fi trecut regulatu în registrulu bibliotecei: eară cele-l-alte obiecte de arte împreună cu zisele acte (ce sînt a li se încredintza, D-lor împuter-niciții) le voru aduce la Eforie cu raportu deslușitoru despre toate cite se voru urma. — În urmă trecîndu-se și în registrulu Eforiei cartzile și obiectele; aceste din urmă apoi se voru da în seama îngrijitorulu colegiului spre a le așeza în salonulu de tablouri după prescrisa orînduială.

ARSACHI
POENARU

FLORESCU
G. COSTA-FORU
Sectr. ST. NEAGOE

No. 55
1857 Septemvre 17

VII¹

K a t a l o g o

Obșectele următoare rămaze de Dl. Iskovesco, trept salog la sub iscălitul:
prima

1 două tablouri mare cu olei, încă ne isprevite de tot.

2 drii asemenea întinze pe pervasuri.

3 Cinciseci și doă — studiele.

4 Drisece și opt studiele cu craion.

Toate aceste obșecte s'a priimit dela Dl. Szatmari pentru Muzeul Național dupe ordinul On. Eforii ce se Kuitează.

București Aprilie 12. 1858

C. WAHLSTEIN
Conserv. Muzeu

GHEORGHE GROZA, PICTOR ȘI SCULPTOR ARDELEAN

1899 — 1930

Gheorghe Groza s-a născut într-o familie de muncitori pietrari la 17 aprilie 1899, în comuna Moneasa, raionul Gurahonț din regiunea Arad. Termină cursul primar la vârsta de 14 ani, în comuna natală, după care intră ca ucenic pietrar la cariera de lingă Bucova, regiunea Hunedoara, unde lucra și tatăl său. În 1915 pleacă la cariera de marmură din Vașcău (regiunea Bihor), pentru a-și termina anii de ucenicie.

În orele libere, Groza cioplea piatră sau săpa cu briceagul în lemnul de corn și chiar în simburi de caise motive naționale, flori, chipuri de oameni, animale, tot ce natura și imaginația puneau la îndemina talentului său precoce.

Războiul a fost și pentru el o școală aspră a vieții. În iarna 1918—1919, Gheorghe Groza a participat la acțiunile Gărzilor roșii din regiunea Arad, pînă la înăbușirea lor de către armata României burghezo-moșierești.

¹ Același dosar, f. 239.

În primii ani după război, 1919–1920, Gh. Groza n-a mai găsit de lucru ca ciopli-tor, de aceea a intrat, împreună cu tatăl său, la o întreprindere forestieră din pădurile din Munții Codrului. În timpul liber el a continuat să deseneze și să sculpteze. Ma-terialele, de data aceasta, au fost marmura și lutul. Gh. Groza nu avea însă cunoștințele necesare de desen, anatomie sau perspectivă.

După terminarea stagiului militar, Gh. Groza, reușind să-și vîndă cîteva lucrări, s-a putut înscrie, numai pentru un an, la Academia liberă de pictură din Baia Mare. Pe baza lucrărilor realizate în acest timp, prezentate într-o expoziție deschisă în 1924 la Oradea și vîndute într-un timp foarte scurt, Gh. Groza a putut pleca în Italia. La Roma a studiat cu Antonio Calcagnadoro¹. Între timp a reușit să-și vîndă multe din lucrările sale. În țară i s-au comandat, pentru orașul Arad, bus-turile lui Gh. Coșbuc și A. D. Xenopol. Fiind pietrar, Gh. Groza a executat și soclurile respective. Dorința de a cunoaște cît mai multe, de a-și îmbogăți cunoștințele, l-a făcut pe Gh. Groza să colinde prin Italia. A vizitat Florența, Neapole, insula Capri. La Palermo a pictat casa în care a murit Nicolae Bălcescu. Tabloul i-a fost reținut de Academia Română. Acum el se află la Muzeul de artă al R.P.R.

Cu lucrările realizate în această perioadă s-a organizat o expoziție la 10 octombrie 1926, în sala bibliotecii ziarului *Temesvári Hirlap*².

În 1927 reușește, după ce obține banii necesari prin vînzarea unor lucrări, să se înscrie la Academia de artă « Julian », unde a învățat timp de un an cu maeștrii J. Landowsky și H. Bouchard. Munca din această perioadă i-a fost răsplătită prin primirea unei sculpturi la Salonul oficial de la Paris din primăvara anului 1928, lucrare mult elogiată. În același an a participat cu patru lucrări la Salonul oficial de desen și gravură din București: « Inte-rior » al Catedralei Sf. Croce din Florența, un « Cap de țigancă » (studiu) și două nuduri.

Întors în țară, Gh. Groza a început să lucreze la « Monumentul eroilor », coman-dat prin concurs de orașul Buziaș.

În zilele noastre, în comuna natală Mo-neasa, autoritățile locale au organizat o casă memorială, unde sînt expuse unele din lucrările sale.

În scurta sa existență — căci Gheorghe Groza s-a stins din viață pe un pat de spital din Brașov, la 5 februarie 1930, în vîrstă de 31 de ani — artistul nu a reușit să se realizeze pe deplin. Dar concepția sănă-toasă, realistă, a unei arte ce se adresează celor mulți l-a însuflețit și pe « nepotul de iobag și fiul de pietrar », cum îl numește un cronicar, pe cel ce a fost pictorul și sculp-torul Gh. Groza. De aceea el are un rol în mișcarea artistică românească din Tran-silvania de la începutul veacului nostru.

EUGEN IACOB

¹ Vezi *Tribuna nouă*, Arad, an. II, nr. 73, 7 aprilie 1925, p. 1.

² *Nădejdea*, Timișoara, an. VII, nr. 621, 16 octombrie 1926, p. 2.

REPERTORIU DE EXPOZIȚII

Expoziția de pictură pe sticlă

MARA BÎSCA

3—25 iunie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, str. Onești
nr. 1, București

Expoziția de pictură și grafică

ALFRED GRIEB

iunie 1964

Galeria de artă, Cluj

Expoziția de pictură și desen

GHEORGHE IONESCU

iunie 1964

Sala Dalles, București

Expoziția de pictură

LUCIA PISO

iunie 1964

Galeria de artă, Cluj

Expoziția de grafică și ilustrație de carte

RONI NOEL

9—30 iunie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, str. Onești
nr. 1, București

Expoziția de grafică

CORNELIA DANET

iunie-iulie 1964

Muzeul regional Baia Mare

Expoziția de grafică

PAUL FUX

iunie-iulie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Vic-
toriei nr. 132, București

Expoziția de sculptură

ION VLAD

iunie-iulie 1964

Muzeul regional Baia Mare

Expoziția de acuarelă

ION MURARIU

iulie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, str. Onești
nr. 1, București

Expoziția de pictură

NICULESCU (DEȘLIU)—ELENA PETRAGLU

8—29 iulie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Vic-
toriei nr. 132, București

Expoziția de pictură

FLORIN NICULIU

16 iulie-9 august 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură

ȘTEFAN SEVASTRE

august 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Vic-
toriei nr. 132, București

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării
patriei)

august-septembrie 1964

Palatul Republicii, București

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării
patriei)

august-septembrie 1964

Sala de marmură a Casei Științei și Parcul Herăstrău, București

EXPOZIȚIA DE ARTĂ DECORATIVĂ

august-septembrie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Cenacul U.A.P., Arad

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Baia Mare

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Brașov

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Cluj

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Cenacul U.A.P., Constanța

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Muzeul de artă, Craiova

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Galați

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Iași

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Cenacul U.A.P., Oradea

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Cenacul U.A.P., Petroșani

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Cenacul U.A.P., Ploiești, Palatul Culturii

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Timișoara

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ

(cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei)

august-septembrie 1964

Filiala U.A.P., Tîrgu-Mureș

Expoziția de pictură

LUDOVIC BOROS

5–26 septembrie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

EVA GYÖRFFY

septembrie, 1964

Muzeul regional, Arad

Expoziția de pictură

MIHAI HOREA

5–26 septembrie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

LIDIA NANCUISCHI

28 august-30 septembrie 1964

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură și grafică

MATHILDA ULMU

21 septembrie-1 octombrie 1964

Sala « Nicolae Cristea », str. Brezoianu nr. 23, București

Expoziția de grafică
CORNELIU PETRESCU
21 septembrie-12 octombrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, str. Onești
nr. 1, București

Expoziția de pictură
GHEORGHE RĂDUCANU
21 septembrie-12 octombrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, str. Onești
nr. 1, București

Expoziția (lucrări din metal bătut și patinat în
culori)
EDITH MAYER
24 septembrie-15 octombrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Vic-
toriei nr. 132, București

Expoziția de artă decorativă
VALENTINA GHINEA
25 septembrie-18 octombrie 1964
Holul sălii Savoy, Calea Victoriei nr. 33, București

Expoziția de pictură
SANDA NIȚESCU
15 octombrie-5 noiembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
ELENA UȚĂ-CHELARU
17 octombrie-9 noiembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Vic-
toriei nr. 132, București

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ
(cu prilejul centenarului Institutului de artă plas-
tică — București)
octombrie-noiembrie 1964
Palatul Republicii, București

Expoziția de artă plastică
R. IOSIF
noiembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, str. Onești
nr. 1, București

Expoziția de pictură și grafică
MIRCEA VREMIR
8—29 noiembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de sculptură
ILEANA RĂDULESCU
11 noiembrie-1 decembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Vic-
toriei nr. 132, București

Expoziția de pictură
MARIUS CILIEVICI
decembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
ANTOANETA GEORGESCU-BINDER
decembrie 1964
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi «Tropaeum Traiani»*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu-desenator, *Album întocmit de Acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, prefață de Acad. Prof. G. Oprescu*, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * Omagiu lui George Oprescu. *Cu prilejul împlinirii a 80 ani*, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * * Jean Alexandru Steriadi-desenator. *Album întocmit și cu o prefață de Acad. G. Oprescu*, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.

E R A T Ă

<u>Pag.</u>	<u>rîndul</u>	<u>în loc de :</u>	<u>se va citi:</u>
77, n. 6	7	Pe	Peć
178, col. 1	8	1895	1899
197, col. 2	5	voudrai	voudrais

Studii și cercetări de istoria artei — Seria artă plastică, nr. 1/1965

